Ştefan Avădanei

DEZVOLTĂRI COMPLEMENTARE:

poeţi-critici americani din secolul al XX-lea

Editura Universităţii «Al. I. Cuza»

Scanned with OKEN Scanner

Coperta: *M. Pricop, Al. Cvasnâi*
Redactor: *Mariana Pricop*

ISBN 973-9149-27-8

Scanned with OKEN Scanner

Ștefan Avădanei

DEZVOLTĂRI COMPLEMENTARE:
poeți critici americani din secolul al XX-lea

Editura Universității «Al. I. Cuza»
Iași - 1994

Scanned with OKEN Scanner

CRITICA, CRITICI ŞI POEŢI

I

Numărul mare de poeţi moderni care scriu şi critică literară vine să contrazică, într-un mod foarte interesant, afirmaţia lui Platon după care cel ce se foloseşte de un obiect ştie mai multe despre acesta decît cel care l-a construit; bineînţeles, nu trebuie să uităm că poeţii-critici sînt şi primii lor cititori. După cum s-a observat deja, începînd cu Poe şi Baudelaire, poezia modernă este dublată, în foarte multe cazuri, de reflecţii asupra actului de creaţie, a destinului poeziei şi al poetului, a funcţiei lor culturale. Această complementaritate ajunge să fie aproape obligatorie în cazul poeţilor americani ai secolului nostru ca rezultat al "convingerii moderne că activitatea poetică e o aventură a spiritului operator care, fiind în acelaşi timp propriul său spectator, îşi potenţează înalta tensiune poetică prin meditaţia asupra activităţii sale".[1] Unul dintre scopurile pe care şi le propune lucrarea noastră este relevarea intercondiţionării dintre facultatea critică şi cea creatoare, a reciprocităţii transferului de energie dintr-un compartiment în altul pînă se ajunge la sinteza finală — fiecare poezie este, sau îşi conţine, propria interpretare.

Dacă fenomenul ca atare este modern prin datare şi implicaţii, relaţia menţionată a fost sesizată de antici — ca, de altfel, mai toate punctele nodale ale teoriei literare. Triunghiul lui Platon,

Scanned with OKEN Scanner

în *Ion*, este format din divinitatea care îl inspiră pe poet (magnetul), care, la rîndul său, transmite această putere cititorilor (spectatorilor). Dar *intenţia* nediscriminativă a poetului îi atrage izgonirea din republica ideală. Numai cititorul (fluieraşul, criticul) este cel care poate decide asupra utilităţii literaturii şi poate sugera constructorului (fluierarului, poetului) metodele prin care să-şi atingă scopul.

Propunînd o nouă teorie asupra procesului de creaţie, Aristotel, în *Poetica*, vede artistul ca făuritor, *poietes*, creator de valori, care porneşte de la materiale şi maniere de imitaţie în vederea manipulării receptorului într-un anume fel. Conceptul de *catharsis* va fi preluat, în secolul al III-lea e.n., de Longinus, reinterpretat ca extaz şi incorporat primei formule coerente de analiză retorică sau afectivă a literaturii. Cu aceasta sînt circumscrise cele trei variabile ale esteticii şi teoriei literare: artistul, opera şi receptorul.

Poezia ca activitate, experienţă, facultate sau caracter al autorului a fost studiată de critica, istoria şi teoria literară denumită genetică, expresivă sau biografică; s-a încercat sugerarea tensiunilor personale pe care autorul şi le rezolvă în operă, a stărilor de spirit care dictează selectarea anumitor detalii şi organizarea lor în poeme etc. Fundamentarea filozofică modernă a criticii biografice sau "intenţionale" a fost făcută de Edmund Husserl care ne oferă prima prezentare sistematică a relaţiei dintre un "vorbitor" pe de o parte şi un "obiect intenţional" pe de alta, în procesul unui "act intenţional", definind semnificaţia verbală ca fiind "conţinutul intenţiei autorului"[2]. Teoria sa este diferit nuanţată ulterior, cînd menţionează implicaţiile inconştiente ale acestei "intenţii verbale" sau cînd introduce conceptul de "orizont" prin care denumeşte un sistem de aşteptări şi probabilităţi tipice. Împrumutînd formulări teoretice ale lui Husserl, un critic contemporan conchide că sarcina interpretului este aceea de a specifica orizontul textului, adică "de a se familiariza cu sensurile tipice ale universului mintal şi experienţial al autorului"[3]. Freud şi Croce pot fi consideraţi cele două surse ale criticii "genetice", dar cartea care ilustrează metoda în tot ceea ce are ea mai solid şi mai vulnerabil în acelaşi timp este, cel puţin în literatura de limbă engleză, *Calea spre Xanadu* (1927) de John Livingston Lowes.

Scanned with OKEN Scanner

Această biografie spirituală a lui Coleridge este imediat şi în mod foarte semnificativ refuzată de reprezentanţi ai altor sisteme critice, cum sînt Maud Bodkin, W.K.Wimsatt Jr. şi mulţi dintre "noii critici". Bodkin — critic arhetipal — argumentează împotriva oricărui plan conştient al operei literare şi ne trimite la studiul comparativ şi psihologic al materialului literar, în timp ce Wimsatt defineşte volumul lui Lowes — în eseul "Eroarea intenţională", scris împreună cu Monroe C. Beardsley —drept o confuzie regretabilă între poem şi originile lui[4]. Ar fi foarte greu să nu-i acceptăm obiecţiile: proiectul sau intenţia nu pot fi luate drept standarduri pentru operă; căutăm înţelesuri în afara poemului numai atunci cînd acesta nu este prin el însuşi proba adecvată a sensurilor intenţionate sau nu; orice operă are caracter dramatic, presupunînd un vorbitor şi un auditoriu; şi, în sfîrşit, autorul, prin revizuire, îşi poate modifica intenţia originară.

Critica biografică este la fel de vehement denunţată de binecunoscutul critic mitopoeic Northrop Frye, care ne reaminteşte că ceea ce poetul a vrut să spună nu este altceva decît poemul însuşi. Cercetarea surselor sau condiţiilor proiectului iniţial poate constitui o activitate critică respectabilă, dar ea trebuie neapărat completată, dacă nu chiar începută, cu analiza intenţiei manifestate, a obiectivării ei în operă.

Al doilea tip de critică, ce se apleacă asupra operei ca atare şi a universului pe care îl creează, a fost la fel de divers categorisită: formală, tehnică, stilistică, obiectivă, mimetică sau contentuală. Reprezentanţii ei încearcă, din diferite perspective şi cu diverse mijloace, să privească arta ca tehnică, stil, formă, structură, textură sau limbaj specific, ca imitaţie a unei realităţi exterioare sau obiect independent ce-şi reclamă contemplarea propriei integrităţi, adevăr prin el însuşi sau afirmaţie cu un anumit grad de plauzibilitate sau fidelitate direcţionată în exterior, ca produs sau artifact. Avîndu-l pe Aristotel la origini, Noii critici sau neo-aristotelienii, formaliştii sau structuraliştii, majoritatea scriitorilor de care ne vom ocupa în acest studiu, au exploatat practic aproape toate posibilităţile pe care le oferă această perspectivă: cu uşoare variaţiuni, toţi consideră poetul realizator şi nu "proiectant" iar poemul este privit ca obiect finit.

Scanned with OKEN Scanner

Al treilea element era auditoriul, scopul poemului sau caracterul pur retoric al oricărei opere de artă, caracter studiat de "metalimbaje" denumite pragmatic sau didactic, instrumentalist sau afectiv. Domeniul lor este cercetarea eficacităţii anumitor strategii folosite de artist, reacţia obţinută la celălalt capăt al canalului de comunicare artistică, activitatea, facultăţile sau caracterul receptorului, experienţa ca atare; sînt avute în vedere, în primul rînd, elementele afective care au ajutat sau au împiedicat comunicarea şi eficacitatea mijloacelor folosite. Exemplele remarcabile de astfel de critici din literatura engleză şi americană sînt Sidney, Pope, Johnson, Shelley, Poe, Arnold, Richards şi Empson — fiecare dezvăluind, într-o manieră mai mult sau mai puţin derivativă, fie ideea lui Platon despre artă ca mijloc de aţîţare a pasiunilor, conceptul lui Aristotel despre *catarsis*, teoria longiniană a sublimului sau, probabil, horaţianul *utile dulci*.

Dintre multiplele scopuri posibile ale unei asemenea abordări critice (cercetarea trăirii unui cititor avizat, experienţa unui cititor ideal, perfect sau propria noastră reacţie) I.A.Richards preferă o abstracţie formată din toate experienţele posibile ocazionate de cuvinte, care nu diferă prea mult una de alta; concluzia este tot atît de vagă şi inutilizabilă ca şi studiul experimental pe care se bazează volumul în care am găsit-o[5]. Eminentul său discipol, William Empson, este mîndru că descoperă în scrierile poeţilor din secolul al XVIII-lea calităţi şi sensuri care i-ar fi înspăimîntat dacă le-ar fi bănuit; ceea ce Empson uită să menţioneze este faptul că depăşirea sau dezvoltarea colaterală a anumitor sensuri sînt rezultatul evoluţiei limbii din afara textelor lui Johnson, Pope şi Dryden sau al funcţionării acestora în noi contexte.

Această confuzie dintre scopuri şi mijloace, dintre ceea ce *este* un poem şi ceea ce *face* a fost denumită de Wimsatt "eroarea afectivă", un caz special de scepticism epistemologic[6]. Richards devine mai întîi ţinta unor atacuri acide, sarcastice pentru că a confundat crearea unei opere literare cu secreţia de adrenalină, dar este reabilitat pentru a fi contribuit la elaborarea unei teorii care prezintă elementele ce dau poemului puterea de a induce emoţia artistică.

Asemenea concesii făcute de critica "obiectivă" atît metodelor biografice cît şi celor afective au pus, probabil, bazele unui nou unghi de abordare care ia în consideraţie relaţiile semnificative

Scanned with OKEN Scanner

dintre cele trei elemente ale comunicării artistice; Wimsatt îl numeşte tensional, datorită relaţiei dramatice şi metaforice pe care poemul o stabileşte între subiect şi obiect prin aceea că asimilează în structura sa implicită atît locutorul cît şi auditoriul[7]. Jacob Korg, pornind de la aceleaşi considerente, propune studierea tonului, a stării de spirit care emană din poem ca rezultat al atitudinii poetului faţă de cititorul prezumtiv. Mai putem aminti aici, în aceeaşi ordine de idei, faptul că Burke defineşte arta drept "traducere" sau compromis[8]; că Roger Fowler reintegrează poemul în contextul lui lingvistic şi arată că valoarea lui derivă din cunoaşterea comună a unei limbi de către cele două părţi[9]; că Richards însuşi insistă asupra îndatoririi poetului de a "găsi căi şi mijloace pentru a controla sentimentul prin intermediul metaforei"[10]; că, după Cleanth Brooks, "poezia este dramatizare,... o experienţă controlată care trebuie trăită..."[11] şi că problema principală a comunicării constă, pentru Elder Olson, în felul în care cuvintele îşi dovedesc maxima eficacitate şi că, prin urmare, poetul "trebuie să-şi dezvăluie subiectul...numai atît cît este necesar pentru a produce cadrul şi modul de gîndire de care depinde emoţia dorită..."[12].

Prin urmare, indiferent de eticheta aplicată unui critic sau altuia, de el însuşi sau de istoria literară, modalitatea sa de abordare a operei are în vedere toate cele trei variabile, cu specificaţia că ponderea uneia dintre ele poate creşte în defavoarea celorlalte. De aceea secolul nostru ne oferă exemple de scriitori cu programe şi concepţii total diferite care practică, de fapt, acelaşi fel de critică. Astfel, Croce, care considera intuiţia estetică drept categorie unică a experienţei, afirmă totodată că modul de existenţă a poeziei trebuie căutat, în primul rînd, în starea de spirit a poetului — concretizată apoi în poem — şi în al doilea rînd în starea de spirit a cititorului sensibil care reconstruieşte experienţa originară a poetului atunci cînd îi descoperă actualizarea în operă. Pe de altă parte, Hirsch, adept al "Interpretării obiective", observă, aproape identic, că atunci cînd cititorul "adoptă poziţia autorului... el reface, prin simpatie, actele intenţionale ale acestuia; dar, deşi acest act imaginativ este absolut necesar pentru realizarea sensului, el trebuie distins de sensul ca atare. Textul nu reprezintă nici într-un caz atitudinea subiectivă a autorului: cititorul adoptă o atitudine numai pentru

Scanned with OKEN Scanner

a descoperi semnificaţia textului..."[13]. Şi, în sfîrşit, Empson, criticul afectiv: "Am construit propriul meu poem. T.S. Eliot spune undeva că practica aceasta caracterizează criticii slabi, care nu au reuşit să ajungă poeţi; dar...poezia...fiind un act esenţialmente sugestiv, îşi poate atinge scopurile numai dacă impulsurile (şi, într-o oarecare măsură, experienţele) există deja pentru a fi puse în mişcare;...procesul prin care ajungi să înţelegi un poet este exact acela de a-i reconstrui poemele în minte. Desigur, este rău să construieşti un alt poem..."[14].

Această abordare cuprinzătoare ce consideră poemul, în termenii lui Warren şi Wellek, ca o cauză potenţială de experienţe, incluzînd toate cele trei dimensiuni, a fost caracterizată în ultima vreme, de teoreticieni nu mai puţin deosebiţi decît Northrop Frye şi P.J.Corbett, critică retorică termenul referindu-se nu numai la studierea efectelor literaturii sau la reacţiile criticului, ci sugerînd faptul că ceea ce se întîmplă în receptor nu se explică numai prin caracteristicile personalităţii sale, ci, mai ales, prin ceea ce aflăm în poemul însuşi şi prin aceea că acesta a fost scris de un autor care a încercat să comunice dincolo de contextul său limitat în timp şi spaţiu. Opera este astfel văzută ca act public, ca structură propriu-zis dramatică ce poate fi caracterizată numai între coordonatele unui studiu multilateral care "încearcă să precizeze postura sau imaginea specifică pe care autorul o propune într-o anumită operă pentru a produce un anumit efect asupra unui anumit public"[15]. Iar aceasta nu înseamnă altceva decît repetarea afirmaţiilor lui Croce, Hirsch sau Empson.

Adoptăm această perspectivă din mai multe motive. În primul rînd deoarece credem, împreună cu R.P.Blackmur, că nu există nici un motiv pentru a ne limita la o anumită metodă "specializată" de abordare a literaturii; apoi fiindcă poeziile de care ne vom ocupa au fost scrise de autori care erau şi primii lor cititori şi critici intransigenţi, controlîndu-şi reacţiile pe baza intenţiilor realizate sau nu; "experienţa standard" avansată de Richards este, în cazul poeţilor-critici, "experienţa relevantă a poetului atunci cînd îşi contemplă compoziţia finită"[16]. Cu atît mai greu îi este spectatorului să deosebească dansul de dansatoare, cu cît el însuşi este, sau a fost cîndva, dansator.

Scanned with OKEN Scanner

II

După cum am arătat deja, lucrarea de faţă a pornit de la observarea relaţiei specifice dintre activitatea critică şi cea imaginativă la scriitori englezi şi americani mai ales după primul război mondial. Printre foarte puţinele studii de acest fel trebuie remarcată, în primul rînd, culegerea de cursuri ţinute de T.S. Eliot la Harvard şi reunite în *Rostul poeziei şi rostul criticii* — o cercetare istorică a poeţilor-critici de la Sir Philip Sidney pînă la Ivor Armstrong Richards, care înregistrează, mai mult în treacăt, creşterea conştiinţei de sine a poeziei. Trebuie amintit că lecţiile au fost scrise în perioada 1929-1940 cînd Eliot devenise foarte sceptic în privinţa "rosturilor" criticii şi ale poeziei şi chiar a rostului său ca poet-critic.

Am amintit mai sus cîteva din contribuţiile anticilor la care adăugăm *Epistola ad Pisonem*, prima teorie literară formulată într-un poem (la care se şi referă, de altfel) cît şi primul exemplu de operă în care facultatea critică pune în pericol forţa imaginativă a poetului. Şi de aceea, probabil, pentru Horaţiu, poetul nu mai este inspirat sau posedat, ci are o psihologie care poate fi cunoscută şi se foloseşte de anumite strategii profesionale. Aceasta pare a fi şi primul pas în îndelungatul proces de intensificare a narcisismului literaturii, care a complicat studiul relaţiei amintite: nu se poate şti, spre exemplu, dacă Wordsworth şi Coleridge au scris o teorie generală a poeziei sau şi-au interpretat propriile texte, deşi Eliot consideră că teoria asupra imaginaţiei este o simplă descriere a celor mai bune dintre creaţiile lor sau a acelora pe care ar fi vrut să le scrie.

Riscurile pe care le presupune o asemenea întreprindere au fost indicate în repetate rînduri, mai ales de către teoreticienii care se concentrează asupra existenţei autonome, independente a operei de artă sau de către cei pe care îi atrage distincţia dintre literatura ca artă şi critica literară ca structură independentă de gîndire şi cunoaştere. Remarca lui Frye rămîne încă foarte ciudată: "Axioma criticii nu este aceea că poetul nu ştie ce spune, ci că...nu poate spune ceea ce ştie"[17]. Şi totuşi, chiar dacă poetul-critic nu scrie critică ci "documente care trebuie examinate de critici"[18], acestea pot fi folosite pentru a stabili relaţii ce se dovedesc, cel mai adesea, pline de semnificaţie: intervenţia

Scanned with OKEN Scanner

directă a personalităţii "obişnuite" a scriitorului poate ajuta la ruperea barierei dintre poet şi cititor, la evitarea neîncrederii primului în posibilităţile celuilalt de a-i descoperi semnificaţiile.

Dintr-un alt punct de vedere, W.K.Wimsatt şi Yvor Winters, folosindu-se de un exemplu similar, pretind că înclinaţia spre critică a lui Coleridge şi Arnold ar fi contribuit la secarea şi nu la îmbogăţirea sau fortificarea resurselor lor imaginative, sau că, pe de altă parte, poemele lui Poe sînt nereuşite tocmai pentru că ilustrează perfect propria-i teorie critică. Alternativa lui Wimsatt este aceea de a analiza poezia unui autor nu în paralel cu critica sa, ci pe fundalul teoriei literare a unei epoci, deşi "nu numai că există teorii proaste care nu oferă nici o posibilitate de înţelegere a vreunei poezii, dar sînt şi altele, mai importante, cu o semnificaţie atît de generală... încît transcend orice aplicaţie particulară la poezia epocii"[19]. Compromisul este evident: Poe, Arnold şi Coleridge —dacă aşa stau lucrurile —nu constituie exemple care să ne împiedice să găsim nume ca T.S.Eliot, R.P.Warren sau A.Tate; şi dacă există "teorii de epocă" ce rămîn inutile pentru comentarea textelor perioadei, există şi sisteme critice individuale relevante şi instructive din acest punct de vedere.

Şi pentru că nu ne putem mulţumi cu ideea unor realizări obscure şi misterioase ale personalităţii creatoare, între coordonate vag definite, trebuie să dovedim că artistul este conştient de sine şi de auditoriul său în absolut orice ipostază, că există un crez artistic bine definit în spatele oricărui text ce poate fi considerat ca rezultat al unei alegeri şi intenţii specifice, descoperindu-i-se astfel o valoare dublă, reflexivă. Se poate astfel porni de la text în vederea evaluării performanţei creatorului iar, în cazul poeţilor-critici, se poate demonstra, aşa cum face Elder Olson, că "teoria pune la îndemîna poetului cunoaşterea dispoziţiei intelectuale a cititorilor, natura emoţiilor lor etc...." făcînd posibilă determinarea "ordinii reprezentărilor care vor produce efectul emoţional maxim"[20]. Prin urmare, chiar atunci cînd nu scrie despre propria operă, poetul-critic îşi elucidează ţelurile sau ambiţiile artistice. "«Conştiinţa conştiinţei»", criticul conştient de conştiinţa autorului, într-o transparenţă identică — aceasta constituie (sau chiar este) critica"[21].

Una dintre concluziile care se impune este aceea că funcţia criticului este identică cu cea a artistului sau cel puţin că ele nu

Scanned with OKEN Scanner

pot fi separate una de cealaltă. Cît priveşte puterea de selecţie limitată a criticului, adusă în discuţie de Northrop Frye, răspunsul se află în aceea că craniul lui Yorrick a fost pus în mormînt — pentru Hamlet, e adevărat —de Shakespeare însuşi. De aceea ne gîndim la structurile poetice pe care le avem în vedere ca fiind conştient retorice, folosind analogii şi asociaţii evidente, explicabile la unul sau altul dintre nivelele limbii sau culturii, proiectînd viziuni personale coerente.

III

Diversele tipuri de relaţii dintre activitatea critică şi cea poetică a unui scriitor vor ilustra modalităţile în care fiecare aruncă lumină asupra celeilalte. Astfel, primul capitol va urmări mişcarea dinspre creaţia imaginativă către cea critică, pornind de la ideea că poeţii teoretizează numai despre poezia pe care o scriu sau intenţionează să o scrie —de la atitudinea lor reflexivă faţă de propriile mijloace; poeziile lui Eliot şi Pound se constituie în ocazia teoriilor care le vor explica.

La "noii critici" Ransom, Tate şi Warren poezia vine să ilustreze, în practică, afirmaţiile sau crezul lor estetic. De aceea evoluţia lor spre poeme care tind să-şi includă şi propria interpretare critică nu este surprinzătoare: "poetica tensiunilor" se consumă în dialectica poeziilor cărora le-a dat naştere.

Această tendinţă duce la poezii de tipul celor scrise de Sandburg, care îşi delimitează posibilităţile imaginative chiar prin limbajul ales în fiecare text; de Archibald MacLeish ale cărui poeme nu trebuie să semnifice ci să fie — existenţa lor fiind semnificativă; — sau Robert Frost, care se auto-analizează în procesul de creaţie; dar apogeul simbiozei dintre poezie şi critică este atins în opera lui Wallace Stevens, pentru care "poezia este subiectul poeziei" iar acest subiect este imaginaţia cu originea, funcţia şi creaţiile ei. Sarcina noastră este aceea de a pune faţă în faţă, în fiecare caz, poetica explicită a eseurilor sau a altor poezii cu poetica implicită rezultată din modul de construcţie efectivă a fiecărui text avut în vedere.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1. Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea pînă la mijlocul secolului al XX-lea*, ELU, Bucureşti, 1969, p.154.
2. John Oliver Perry (ed.), *Approaches to the Poem. Modern Essays in the Analysis and Interpretation of Poetry*, Chandler Publishing Company, San Francisco, California, 1965, p.83.
3. *ibid.*,p.83.
4. W.K.Wimsatt, Jr., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, The University Press of Kentucky, 1954, pp.3 şi urm.
5. Vezi Lawrence I. Lipking şi A. Walton Litz (ed.), *Modern Literary Criticism, 1900-1970*, Atheneum, New York, 1972, p.149.
6. Wimsatt, *The Verbal Icon*, p.21.
7. *ibid.*, p.XV.
8. Wilbur S. Scott (ed.), *Five Approaches to Literary Criticism: An Arrangement of Contemporary Critical Essays*, The Macmillan Company, New York, Collier-Macmillan Ltd., London, 1966, p.83.
9. Roger Fowler, *The Languages of Literature*, Routledge and Kegan Paul, London, 1971, p.17.
10. Mark Schorer, Josephine Miles şi Gordon McKenzie, *Criticism: The Foundations of Modern Literary Judgment*, Harcourt, Brace and World, Inc., New York, 1947, p.532.
11. Cleanth Brooks, *The Well-Wrought Urn*, Harcourt, Brace and World, Inc., New York, 1958, p.190.
12. R.S.Crane (ed.), *Critics and Criticism*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1957, pp.51-57.
13. Perry, *op.cit.*, pp.102-103.
14. William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Penguin Books and Chatto and Windus, London, 1961, p.62.
15. Edward P.J. Corbett (ed.) *Rhetorical Analyses of Literary Works*, Oxford University Press, New York, 1969, p.XVIII
16. Lipking, Litz, p.149.
17. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Atheneum, New York, 1969, p.5.
18. *ibid.*, p.6.
19. Wimsatt, *The Verbal Icon*, p.9.
20. Crane, p.20.
21. W.K. Wimsatt, "Battering the Object: The Ontological Approach," în Malcolm Bradbury şi David Palmer (ed.), *Contemporary Criticism*, Stratford-upon-Avon Studies, E.P.Arnold Ltd., London, 1970, p.66.

Scanned with OKEN Scanner

CRITICA, PRODUS AUXILIAR AL ATELIERULUI DE CREAŢIE

1. T.S. Eliot

Titlul acestei secţiuni este împrumutat dintr-unul din eseurile lui Eliot, publicat în volumul din 1957:

> Cea mai bună critică literară pe care am scris-o —în afară de cîteva fraze notorii care s-au bucurat de o faimă cu totul stînjenitoare —constă în eseuri despre poeţii şi dramaturgii care m-au influenţat. Este un produs auxiliar al atelierului personal de creaţie poetică sau o prelungire a meditaţiei ce a dus la naşterea versurilor mele. Privind în urmă, descopăr că am scris cel mai bine despre poeţii a căror operă a influenţat-o pe a mea şi cu a căror poezie mă familiarizasem pe de-a-ntregul cu mult înainte de a fi intenţionat să scriu despre ei sau de a fi găsit ocazia să o fac. Critica mea are în comun cu cea a lui Pound faptul că meritele şi limitele ei pot fi apreciate pe deplin numai atunci cînd este pusă în relaţie cu poezia pe care am scris-o...[1]

Destul de curios, tocmai această legătură dintre poezia şi critica lor a fost în mare parte neglijată pînă acum şi de aceea, în următoarele pagini, ne propunem să abordăm opera lui Eliot şi Pound din această perspectivă; astfel că prima direcţie a com-

Scanned with OKEN Scanner

plementarităţii celor două forme de manifestare literară este dinspre poezie spre critică — o apreciere a criticii în lumina tipului de poezie scrisă de acelaşi autor; "criticul-poet critică poezia pentru a crea poezie"[2].

Asemeni lui Eliot şi Pound, sau asemeni lui George Călinescu în literatura noastră, pornim de la ipoteza că majoritatea criticilor manifestă impulsuri creatoare şi că, pe de altă parte, poetul îşi generalizează în critică propria experienţă imaginativă. La Eliot chestiunea se prezintă ceva mai complicat întrucît va trebui să analizăm poetul şi criticul în lumina a ceea ce a scris criticul despre un număr de poeţi-critici ca Johnson, Coleridge sau Arnold: "Pentru că a fost el însuşi poet — şi un poet bun —ceea ce a scris despre poezie trebuie citit cu respect. Iar meritele şi limitele criticii sale nu pot fi judecate decît dacă îi cunoaştem şi îi apreciem poezia"[3].

Ceea ce putem înţelege de aici este că singurul critic autorizat este poetul, el fiind cel mai sensibil în prezenţa frumosului, în vreme ce criticul bun, în virtutea îndeletnicirii sale, este singurul artist adevărat. Prin urmare, poetul şi nu criticul Eliot este cel care poate aprecia judecata celor ce-l recunosc ca poet.

După cum s-a observat deja - de către Cleanth Brooks, printre alţii - principala contribuţie a poetului şi criticului Eliot a fost aceea că a adaptat la sensibilitatea secolului al XX-lea asemănarea pe care a descoperit-o între poeţii metafizici din Anglia secolului al XVII-lea şi simboliştii francezi din veacul trecut: poetul - prin intermediul aluziilor şi împrumuturilor, criticul — prin cel al citatelor şi comentariilor.

Întreaga literatură, ca societate verbală, este aluzivă sau derivativă la un nivel sau altul, însă această trăsătură capătă un caracter cu totul special în cazul lui Eliot. Principala sa reuşită nu constă atît în alegerea celui mai semnificativ şi funcţional pasaj dintr-un autor elizabetan sau metafizic, cît în crearea unui context care să asigure fructificarea lui deplină. Forţa criticului Eliot se află în siguranţa cu care alege fragmente, pe care le citează în întregime şi în modul în care ne convinge că acestea sînt cele mai semnificative. Într-o a treia etapă, descoperim citatele din eseurile de tinereţe încorporate, sub formă de aluzii sau împrumuturi, în poezie; cele două contexte - critic şi poetic - se completează şi se susţin unul pe altul, creînd posibilitatea

Scanned with OKEN Scanner

unei duble perspective asupra unuia şi aceluiaşi material. Şi pentru a înlătura orice urmă de îndoială, metodele folosite de poet sînt descrise în termeni teoretici care apar ca o pledoarie deschisă pentru propria modalitate scriitoricească:

> Una dintre cele mai sigure probe este felul în care împrumută poetul. Poeţii imaturi imită, poeţii maturi fură; poeţii slabi desfigurează ceea ce preiau iar poeţii buni transformă furtul în ceva superior, sau cel puţin diferit. Poetul bun îşi sudează furtul într-un complex de sensibilitate care este unic, complet diferit de cel din care l-a luat; poetul slab îl toarnă într-o operă lipsită de coeziune. Poetul bun împrumută, de obicei, de la poeţi îndepărtaţi în timp, străini ca limbă sau deosebiţi ca interese.[4]

Eliot, poetul matur, a făcut tocmai aceste lucruri. După cum se ştie, rădăcinile lui sînt adînc înfipte în aproape întreaga cultură occidentală şi în toate operele fundamentale ale filozofiei orientului; sensibilitatea sa a fost adăpată la izvoarele unor tradiţii atît de diverse şi puternice încît cu greu i s-ar mai putea descoperi filiaţiile reale. Sîntem departe de a sugera că T.S.Eliot a scris poezie cu tomuri rare sau enciclopedii pe masă; creaţia sa imaginativă este manifestarea acelei sensibilităţi extraordinare care l-a făcut să descopere şi să preia la nivel superior ce a fost mai de preţ pentru moderni în operele pe care le-a frecventat.

Un prim pas posibil în înţelegerea poeziei sale ar fi, prin urmare, cunoaşterea autorilor citiţi de Eliot, metodă folosită de el însuşi în înţelegerea lui Dante: "după ce l-ai citit şi recitit pe Dante trebuie să parcurgi cîteva din cărţile citite de el şi nu volumele moderne despre opera, viaţa şi epoca sa, oricît de bune ar fi ele..."[5] În cazul lui Eliot, criticii şi-au îndeplinit această îndatorire informîndu-ne că în tinereţe au predominat lecturile din Omar Khayyám, Byron, Donne, Jules Laforgue, Verlaine şi Rimbaud iar mai tîrziu — Baudelaire, Dante, Pound şi Yeats.

Primul său volum, *Prufrock şi alte observaţii* (1917), conţine cîteva monologuri dramatice şi, după cum era şi de aşteptat, avînd în vedere climatul literar al perioadei, mai multe schiţe imagiste scrise sub imperiul unei tradiţii în formare. Metodele folosite în aceste poezii sînt prezentate atît în textele respective cît şi în eseurile critice culese în volumul din 1920, *Pădurea sacră*:

Scanned with OKEN Scanner

Sînt mişcat de fantezii încolăcite
Şi agăţate de imagini....[6]

Acesta este motivul central al felinei, pe care poetul o abstrage şi generalizează într-o imagine-cuvînt abia definită, în jurul căreia îşi înalţă edificiul poetic. Metafora critică a acestei prime perioade, referitoare la procesul de creaţie, e cea a unei camere cu oxigen şi bioxid de sulf în care se introduce o lamă fină de platină. Deşi platina (mintea poetului) rămîne aparent intactă, are loc totuşi o reacţie din care rezultă acidul. Nu calităţile componenţilor - ale emoţiilor - sînt cele care asigură energia necesară reacţiei, ci presiunea la care sînt supuse; forţa imaginaţiei constă în capacitatea ei de a izola anumite fragmente de realitate, anumite obiecte, care sînt apoi înzestrate de personalitatea poetului cu calitatea de a-i întruchipa sentimentele:

Aveai o astfel de viziune asupra străzii
Încît aceasta cu greu o-nţelegea... ("Preludii",IV)[7]

Imaginea pisicii, sugerînd o apropiere de lucruri ascunsă şi misterioasă, o furişare subtilă în lumea fizică, pe care trebuie să o ia în stăpînire pentru a o investi artistic cu sensuri sau posibilităţi de expresie, apare aproape ca un laitmotiv:

O rafală-ţi înveleşte-acum
Picioarele cu frunze rupte,
Veştede, murdare
.....
Printre obloane se furişa lumina
.....
Încolăceai hîrtiile din păr...
.....
Sufletul lui se întindea căscînd pe cer... ("Preludii")[8]

Timpul pare să fie tema principală a lui Eliot în acest volum; în jurul lui îşi proiectează toate obiectele şi persoanele colorate de imaginaţia sa şi-i ilustrează inevitabilitatea prin trecerea de la o imagine la alta, de la o secţiune la alta, sugerîndu-i scurgerea chiar şi prin prezenţa statică a obiectelor: mai întîi seară (mucuri arse de ţigări, "frunze veştede", "aprinderea luminilor") apoi dimineaţă (picioare îndreptîndu-se spre cafenele, obloane ridicate) şi, în cele din urmă, lumina zilei. După ce a luat în stăpînire

Scanned with OKEN Scanner

toate aceste imagini, în al patrulea "Preludiu", conştiinţa poetică le topeşte într-o nouă sinteză, cu uşoare modificări sau recombinări semnificative. Imaginea unificatoare este acum cea a străzii cu fragmentarismul ei, sugerînd lucruri şi oameni, avînd spirit şi personalitate proprii; strada pasivă din "Preludiul I" capătă viaţă în cel de-al doilea, pare să nu înţeleagă viziunea femeii asupra ei în următorul şi devine pe deplin conştientă în ultimul - "nerăbdătoare să-şi asume lumea"[9]. Particularul ajunge astfel să reprezinte generalul - potrivit noii estetici literare, susţinută mai ales de T. E. Hulme, poezia nu trebuie să se avînte în generalizări şi abstracţii, prezentînd universalii (Goethe) sau idei platonice imuabile, ci să interpreteze lumea în ce are ea mai individual, prin amănunte capabile să întruchipeze diferite faze sau momente din dezvoltarea conştiinţei poetice. Astfel spus, "singura modalitate de a exprima emoţia în formă artistică este descoperirea unui 'corelativ obiectiv': cu alte cuvinte, un grup de obiecte, o situaţie, un şir de evenimente care să fie formula acelei emoţii particulare; - în aşa fel încît, atunci cînd sînt date faptele exterioare - care trebuie să apară în experienţa noastră senzorială - este evocată imediat şi emoţia respectivă"[10].

Prin urmare, o corespondenţă între exterior şi emoţie, ceea ce înseamnă că poetul trebuie să cunoască în prealabil emoţia pentru care încearcă să găsească un corelativ obiectiv care s-o întruchipeze şi s-o transmită cititorului. Motiv pentru care *Hamlet* este un eşec: intenţia lui Shakespeare a depăşit corelativul obiectiv - personaje ca Hamlet şi mama lui care nu au putut conţine întreaga sarcină emoţională propusă de autorul lor. Paradoxul este evident: dacă emoţia nu ar fi fost exprimată, Eliot n-ar fi putut să o descopere în corelative obiective care erau depăşite de ea. Afirmaţia rămîne valabilă, în acest caz, numai în măsura în care problema lui Hamlet este şi a lui Eliot:

> "Nu pot să spun ceea ce vreau să spun!"
> ("Cîntecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock")[11]

Asemeni lui Pound şi Williams, lui Stevens şi Marianne Moore, Hilda Doolittle şi E.E. Cummings, în această etapă pe Eliot îl preocupă mai mult procesul creaţiei literare decît rezultatul ei; şi acest proces, sau mai bine zis procese, sînt evidente în poezii

Scanned with OKEN Scanner

ca "Rapsodie într-o noapte cu vînt" sau "Cîntecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock".

Cea dintîi are în obiectiv memoria ca depozitar al propriului trecut, al tradiţiei individuale care pune la îndemîna poetului selecţii de percepţii anterioare ce se amestecă cu reacţiile prezente: "Mintea poetului este, de fapt, un receptacul pentru strîngerea şi înmagazinarea a nenumărate sentimente, propoziţii, imagini, care rămîn acolo pînă cînd se adună la un loc toate particulele ce se pot uni pentru a forma un compus"[12]. Ca parte a conştiinţei poetice, memoria din poem învăluie obiectele din realitatea poetului şi le transformă în fapte care exprimă atitudinile sale imaginative, în corelative obiective. Prin intermediul limbii, al numelor pe care le dăm, acestea "obiectivează" lanţuri de idei care definesc relaţia dintre poet şi lumea sa. Însăşi memoria lui poate deveni un asemenea "obiect" de contemplare pentru a fi

> Rugină ce se-agaţă de forma-n care forţa a lăsat-o
> Încolăcită, încordată —gata să muşte.
> ("Rapsodie într-o noapte cu vînt")[13]

Aceasta îl readuce la felina ameninţătoare pe care o priveşte acum ca parte a structurii ce-i materializează gîndul. Cu elasticitate aproape organică, memoria revine, îi reorganizează percepţiile şi poezia - acum ea însăşi, în mare parte, memorie - îşi potenţează efectele prin lumina tulbure a amintirii. "Ultima răsucire de cuţit", punctînd începutul somnului, sugerează agonia conştiinţei care încearcă în zadar să-şi găsească justificarea existenţei iar rápsodia, improvizaţia se apropie de sfîrşit: "/Poetul/... nu are cum să ştie ce trebuie făcut decît dacă trăieşte nu în ceea ce este prezentul pur şi simplu, ci în momentul prezent al trecutului, decît dacă este conştient nu de ceea ce e mort, ci de ceea ce este încă în viaţă"[14].

Dar situaţia, evenimentele sau obiectele nu trebuie să sufoce personalitatea poetului; interesul detaşat faţă de lumea care-i circumscrie orizontul perceptiv apare ca unul din conceptele fundamentale ale creativităţii poetice moderne. Primul care făcea un pas semnificativ dinspre obiect în vederea unei distanţări ironice a fost Robert Browning, al cărui nume este asociat cu

Scanned with OKEN Scanner

apariţia şi dezvoltarea unei noi forme de poezie — monologul dramatic.

Hazard Adams[15] face o distincţie netă între solilocviu, care apare *în* dramă ca parte a acţiunii, cu un vorbitor conştient de rolul său, şi monologul dramatic, care *conţine* o dramă şi ne aduce la cunoştinţă ceea ce s-a întîmplat deja; aici nu avem de a face cu o dramă în adevăratul înţeles al cuvîntului, ci cu o retrăire dramatică a unui moment semnificativ din viaţa personajului. În cazul monologului dramatic, relaţia vorbitorului cu el însuşi este de aşa natură încît sesizăm mereu cîte ceva din ceea ce el, de fapt, nu intenţiona să ne dezvăluie; de aceea cititorul trebuie să evite perspectiva vorbitorului şi să-i folosească datele pentru a-şi cuceri una proprie, independentă. Tensiunea se creează între imperativele formei monologale a discursului şi încercarea cititorului de a i se sustrage. Este evident că ironia trebuie să constituie principiul compoziţional de bază în scrierea monologului dramatic, locutorul fiind actor unic în drama de observaţie a autorului.

În monologurile dramatice ale lui Browning - "Ultima mea ducesă", de exemplu - personajul este menţionat în subtitlu iar poemul constă în relevarea personalităţii sale prin comentarii asupra a ceea ce i s-a întîmplat sau situaţii pe care şi le-a imaginat. Eliot complică modelul introducînd o a doua sursă de ambiguitate şi ironie: sînt momente cînd nu ştim cui aparţine vocea pe care o ascultăm — a autorului nedisimulat sau a personajului. Mai mult, vocea se adresează unui interlocutor care ar putea exista fie ca participant prezumtiv la discurs, fie ca cititor. Se presupune că Prufrock îşi îngînă cîntecul de dragoste dintr-un fel de infern (vezi epigraful din Dante) impus intelectualului modern de societatea urbană. Personajul eliotian generic ar putea fi, de fapt, după cum bine a observat Rosenthal, o posibilă zonă de conştiinţă, o stare de spirit care încearcă să-şi găsească expresie, să se proiecteze într-un corelativ obiectiv; sau poate fi un Hamlet care se mişcă printre propriile reflecţii şi acceptă, în final, condiţiile unei vieţi frustrate. În aventura sa exterioară, Eliot-Prufrock îşi epuizează eul într-un eşec caracteristic sensibilităţii moderne care îşi află realizarea deplină, după Roy Harvey Pearce, tocmai în această căutare şi descoperire a eşecului.

Scanned with OKEN Scanner

Poemul de dragoste se articulează în mintea eroului, pe baza unor presupuneri construite pe experienţele sale trecute, revitalizînd rosturile memoriei care se deplasează înapoi în timp acompaniată de complexele vîrstei de mijloc, cu o teribilă groază de ridicol. Corelativele obiective pentru asemenea sentimente de stinghereală, singurătate şi izolare sînt ceaţă, mucurile de ţigări, cadavrele, pisica, liniştea mării. Începutul poemului este semnificativ în·această privinţă:

Să mergem aşadar, tu şi cu mine,
Cînd înserarea se întinde peste boltă
Ca un bolnav anesteziat pe masă.[16]

Comparaţia nu adaugă absolut nimic la perceperea locului, a momentului sau personajului, dar spune foarte multe despre autor. "Pacientul anesteziat pe masă" este formula emoţiei sale, pe care o proiectează pe fundalul înserării pentru a o transmite cititorului prin comparaţia ca atare şi nu prin intermediul "obiectului".

Sensurile poemului rămîn tot timpul în spatele monologului rostit de eroul care îl termină cu fragmente împrumutate din Whitman şi Tennyson în ultimele versuri, Hesiod - strofa a patra, Laforgue şi Shakespeare - strofa a opta, pe care le depozitase în memorie, de unde ele îşi croiesc drum spre cuvinte cînd o situaţie anumită le reclamă.

Aproape identic, situaţia dramatică din "Portretul unei doamne" implică un locutor al cărui subiect este doamna, care, la rîndul ei vorbeşte în citatele folosite de protagonist iar, în exterior, în colţul unui triunghi ironic, se află autorul, a cărui voce, probabil, se aude în final:

Şi dacă va muri-ntr-o bună după-amiază,
În vreo după-amiază cenuşie, fumurie, o după-amiază
galbenă, trandafirie;
Dacă s-ar întîmpla ca ea să moară, lăsîndu-mă cu pana-n
mînă,
Cînd fumul cade leneş peste-acoperişuri;
Nehotărît, o vreme
Nemaiştiind ce trebuie să simt sau dacă înţeleg,
Sau de e înţelept, stupid, tîrziu sau prea devreme...
Nu tot ea ar fi cîştigată, oare,-n fond?
E-această muzică ce-ncîntă-n ritm de moarte,

Scanned with OKEN Scanner

Acum că am ajuns să ne-amintim de moarte —
Şi aş avea eu dreptul să zîmbesc?[17]

"Ştiu vocile ce mor în ritm de moarte..." apare în "Cîntecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock" pentru care fusese împrumutat din *A douăsprezecea noapte* a lui Shakespeare. Tradiţia personală şi cea a literaturii engleze sînt combinate într-un nou context —un context în care poetul meditează asupra acestei "persona", propriul corelativ —creînd un al doilea tip de proiecţie, suprapus primului, din situaţia meditativă în care se află.

S-ar putea dovedi utilă, deci, înregistrarea, cel puţin în cazul unui singur poem, a aluziilor şi împrumuturilor, reintegrate contextelor originare de cercetători anteriori, pentru a le putea aprecia pe deplin calităţile combinatorii, evocative şi emoţionale. Ocazia ne este oferită de "Gerontion" publicat în următorul său volum —*Poeme* (1920):

geron(Gc.)= bătrîn; "gerontion" — bătrînel; poemul este şi o parodie a *Visului lui Gerontius* de Newman;

Epigraful: "Nu eşti bătrîn, nu eşti nici tînăr,/Eşti numai adormit, în pragul verii,/Visînd la cele două vîrste...", din *După plată şi răsplată*, Actul III, scena 1 (conversaţii despre comerţ şi utilitatea lui);

"lună secetoasă" apoi "aşteptînd ploaia" —miturile vegetative şi ale renaşterii prezentate de Sir James Frazer în *Creanga de aur* şi Jessie L.Weston în *De la ritual la romanţă;*

"porţile fierbinţi" —traducere literală a grecescului Thermopylae, trecătoarea unde, în 480 î.e.n., o mică armată spartană a înfrînt mult mai numeroasele oştiri persane ale lui Xerxes;

"casă dărăpănată" —"Casa părăsită" a lui Tennyson, comentariu asupra ciclurilor naturale şi sociale;

"evreul..." — Occidentul privat de moştenire şi speranţă din cauza sistemului comercial. Bancherii internaţionali de origine evreiască au avut un rol important în comerţul european în timpul primului război mondial;

"Vom vedea un semn" —*Biblia*: nobilul al cărui fiu fusese vindecat i-a cerut lui Hristos un semn prin care să-şi

Scanned with OKEN Scanner

dovedească identitatea şi originea divină. Semnul era el însuşi şi tocmai de aceea nu este recunoscut. Atît pentru Gerontion, cît şi pentru întreaga cultură occidentală, nu se recunoaşte nici un semn, însăşi naşterea lor este negată;

"cuvînt din cuvînt" —*Biblia*: "La început a fost cuvîntul...";

"Înveşmîntat în întuneric" — *Biblia*: Luca spune mulţimii şi magilor că îl vor găsi pe Isus "înfăşurat în haine cernite, întins în iesle";

"Hristos — tigrul..." — Isus este numit "Leul tribului lui Iuda"; vezi şi tigrul lui Blake, simbol al energiei creatoare;

"În decăzuta lună mai, corn şi castan, iude prospere/Spre-a fi mîncate, împărţite şi băute/Sub glas şoptit" — *Biblia*: după trădare (iude prospere) urmează răstignirea, în mai, fiindcă Hristos nu a fost recunoscut ca semn. Ceea ce urmează se referă la împărtăşanie, transubstanţierea pîinii şi vinului sacru în carnea şi sîngele lui Hristos;

Dl Silvero, Hakagawa, Madame de Tornquist, Fräulein von Kulp: Gerontion nu poate evita înţelegerea pervertirii tuturor valorilor livreşti simbolizate de aceste nume fictive;

"vînt" - conştiinţa timpului şi a istoriei (vezi Frazer);

"pustietate de oglinzi", "Ale istoriei născocite coridoare" — Hugh Kenner le sugerează geneza (*Poetul invizibil*) în ştirea păcii de la Versailles şi coridorul polonez;

"copac ce naşte ură" —''Geneza";

"În noul an ţîşneşte tigrul. Ne devorează." — tigrul, recunoscut acum ca semn, vine să facă judecată;

"Mi-am pierdut vederea, mirosul, auzul, gustul, pipăitul..." — Shakespeare, *Cum vă place*, "Fără ochi, fără lacrimi..."

"De Bailhache, Fresca, Dna Camel aruncate/Dincolo de circuitul Ursei înspăimîntate/În fărîme de atomi. Pescăruş împotriva furtunii, în strîmtorile vîntoase/ Ale lui Belle Isle, sau trecînd Cornul,/Pene albe pe zăpadă, Golful îşi cere,..." —constelaţia Ursei; strîmtorile Belle Isle din nordul îndepărtat, între Labrador

Scanned with OKEN Scanner

şi Newfoundland; Cornul din America de Sud; în iunie 1919, în timpul consfătuirii de la Versailles, Ernest Rutherford a anunţat prima fisionare a atomului;

"...Locuitori ai casei,/Gînduri ale unui creier sec în anotimpul secetei..." — încercarea nereuşită de a impune ordine, în final, asupra întregului poem, eşecul de a găsi un corelativ obiectiv, un lăcaş (Tennyson) pentru emoţiile şi gîndurile sale într-un personaj ca Gerontion. Dar, ca şi în ultima strofă din *Portretul unei doamne*, corelativul ar putea consta chiar în actul meditaţiei ca atare;

Passim - ecouri din *Educaţia* lui Henry Adams, *Edward Fitzgerald* al lui H.C.Benson, *Predicile* lui Lancelot Andrewes, *Ulise* de James Joyce, *După faptă şi răsplată*, "Ulise" de Tennyson, "Fatima", mai multe drame iacobite analizate şi în eseurile scrise în perioada respectivă.

Pe această bază, pornind de la un material atît de complex integrat într-un poem original, "Gerontion" debutează cu prezentarea unui peisaj al negării totale care se metamorfozează în binecunoscuta imagine a credinţei zdruncinate, flancată de instantanee reprezentînd valori pervertite, un argument în maniera paradoxurilor din metaforele poeţilor metafizici şi, în final, un conglomerat de impresii născute din incapacitatea vorbitorului de a-şi reorganiza starea de spirit. Amintiri disparate — persoane, fapte, evenimente, lecturi — se amestecă cu reflecţiile momentane asupra lor şi asupra prezenţei protagonistului printre ele.

În comparaţie cu Prufrock, Gerontion nu dispune nici măcar de acea vagă prezenţă fizică — el rămîne o simplă voce, toate gesturile lui sînt verbale. Preocuparea centrală a poetului o constituie prăbuşirea condiţiei umane, a unei anumite stări de conştiinţă care încearcă şi nu reuşeşte să recompună fragmentele propriului trecut — structura rămîne dezmembrată, efortul eşuează în disperare. Bătrînul din acest al doilea important monolog dramatic poate fi privit ca spasmul agonizant de la sfîrşitul aventurii în căutarea iubirii, eşecul ce încearcă să-şi găsească împlinirea după moarte — dincolo de schelăria dărăpănată a

Scanned with OKEN Scanner

trupului său susţinut de un creier sec. Aspiraţiile lui Geroution —care în tinereţe se numea Prufrock —se schimbă cu vîrsta într-o oroare de neimaginat:

> Eu, care eram lîngă inima ta, am fost îndepărtat
> Ca să iubesc frumosul groazei şi groaza inchiziţiei.
> Mi-am pierdut pasiunea... [18]

Iar imaginea finală este cea a inocenţei, a imaginaţiei sau a spiritului pur — reprezentat de pescăruşul în luptă cu timpul-furtună aspră, nemiloasă.

Referindu-se din nou la cunoscuta formulă, pentru a o folosi împotriva lui Eliot de această dată, trebuie să arătăm că amestecul de pasaje din lecturile sale cu ecouri ale evenimentelor contemporane sau proprii experienţe trecute formează un conglomerat care nu se susţine ca structură coerentă. Dar, după cum s-a sugerat deja, spre sfîrşit Eliot realizează imposibilitatea de a proiecta un flashback care să reţină, pentru un moment măcar, întregul poem; imaginea finală este pesimist-ironică —o acceptare a înfrîngerii:

> Locuitori ai casei —
> Gînduri ale unui creier sec în anotimpul secetei.[19]

În interpretarea lui Roy Harvey Pearce, "Gerontion" începe să se dezvolte de la negaţia de dragul negaţiei către negaţia de dragul afirmării.[20]

Toate celelalte poezii din volumul din 1920 au ca punct de plecare relaţia prezent-trecut şi prăbuşirea inevitabilă a oricăror tradiţii; sînt poeme ale izolării, sterilităţii, abjecţiei şi degradării. Noua civilizaţie de după război pare să nu ofere nici o speranţă de salvare, nici o soluţie, nici o posibilitate de alegere individuală. Asemeni lui Hamlet, paralizat de propria conştiinţă care-i suprimă posibilitatea de acţiune, Eliot îşi transferă energia în asemenea paleative.

Tehnica poetică de bază folosită în fiecare dintre ele — "Hipopotamul", "Burbank cu un Baedeker: Bleistein cu o ţigară", "Un ou clocit" —este cea a implicaţiei ironice: două sau mai multe imagini prezentate în paralel, dintre care una face un comentariu într-un context mai larg sau diferit de al celorlalte —o juxtapu-

Scanned with OKEN Scanner

nere, de fapt, care devine semnificativă prin ea însăşi mai mult decît prin confruntarea celor două perspective:

Ziua hipopotamului
E petrecută-n somn, noaptea vînează;
Misterioase-s căile domnului —
Biserica mănîncă şi cînd doarme.[21]

Juxtapunerea poate începe în titlu —ca în cazul celui de al doilea poem citat mai sus —şi continuă în imagini antitetice împrumutate parcă dintr-o situaţie tipic jamesiană: proaspăta inocenţă americană coruptă de o Europă îmbătrînită în vicii. Paralela devine uneori sarcastică, diminuîndu-ne astfel plăcerea de a o descoperi:

Sobolanii —sub grămezi.
Evreul —sub destin.[22]

Alt titlu, "Un ou clocit", metaforizează juxtapunerea: existenţa închisă în sine a oului stricat conţine gălbenuşul în descompunere şi albuşul încă nealterat din jur. Imaginea mai sugerează şi amintirile copilăriei embrionare care-i obsedează pe atîţia dintre eroii lui Eliot; din nou, prezenţa trecutului în trecutul prezentului.

Atitudinea emoţională ambiguă a intelectualului din secolul al XX-lea este întruchipată de Sweeney, creatură degenerată ce apare în mai multe din bucăţile acestui volum, ca simbol al vieţii petrecută în mod vulgar, respingător: "Sweeney în picioare", "Slujba de duminecă dimineaţa a Dlui Eliot", "Sweeney printre privighetori" şi chiar în "Pămînt pustiu". Sentimentele ambivalente ale autorului sînt transmutate în corelative obiective ale oroarei şi atracţiei exercitate de simplitatea aspră a vieţii de rînd. Sweeney moare ca ucigaş în al doilea fragment — "Sweeney luptătorul" —din proiectata piesă "Vrei acasă, dragă?"

"Slujba de duminecă dimineaţa a Dlui Eliot" are, aparent, o temă religioasă: autorul prezintă antitetic, din nou fără nici un comentariu personal, dogmele trecutului şi ale prezentului. Principalul mit explorat de Eliot aici este cel al fertilităţii — impulsurile cu care este asociat şi rolul lui în filozofie şi religie. În amuzanta strofă finală, îl întîlnim pe Sweeney care meditează într-o cadă de baie, cu o fereastră deschisă spre grădina în care

Scanned with OKEN Scanner

se plimbă preoţii polifiloprogenitivi menţionaţi în epigraf — un vers din *Evreul din Malta*, de Marlowe, piesă în care sînt demascate corupţia şi carnalitatea preoţilor catolici; fundamentele credinţei au degenerat odată cu scolasticismul de mai tîrziu, în aşa fel încît Sweeney trebuie să muşte "cînd dintr-o bucată de slănină, cînd din alta". Religia nu oferă omului modern nici o soluţie — tot ceea ce rămîne este contemplarea faptelor şi transpunerea lor în valori poetice.

Trecutul şi prezentul se întîlnesc din nou în "Sweeney în picioare", unde sînt contrastate eroismul clasic şi degenerata scenă modernă în structuri poetice care conţin aluzii la Beaumont şi Fletcher, Catul, mitologia greacă şi Emerson.

Aceeaşi creatură degenerată este comparată în continuare — "Sweeney printre privighetori" — cu diferite animale (zebra, girafa) şi cu Agamemnon, ceea ce face ca dezumanizarea ei să apară şi mai proeminentă, transformînd poemul într-o introducere directă la "Pămînt pustiu".

Observaţia următoare ar putea părea inutilă, dar o facem, totuşi, fiindcă procedeul este mult prea frecvent; folosind epigrafe la aproape toate poeziile sale — oricum, la toate pe care le-am menţionat pînă acum — cît şi prin intermediul aluziilor, uneori obscure, alteori evidente, pe care le întîlnim aproape în fiecare vers, Eliot îşi realizează un scop dublu: ne arată importanţa unei solide tradiţii poetice pentru creatorul modern şi, în acelaşi timp, se şi introduce în această tradiţie. Eficacitatea acestor poeme rezidă în felul în care ne reorganizează şi nouă amintirile, lecturile, procurîndu-ne interpretări originale ale operelor din spatele lor. Civilizaţia trecutului şi a prezentului e amalgamată în eroi ca Prufrock, Gerontion şi Sweeney, memoria joacă rolul de curea de transmisie care leagă elemente din culturi îndepărtate în spaţiu şi timp; iar în produsul auxiliar al atelierului său de creaţie poetică criticul teoretizează: "cele mai originale părţi ale operei... /unui/ poet ar putea să fie acelea în care poeţii morţi, înaintaşii lui, îşi afirmă cel mai viguros imortalitatea..." Şi, mai încolo:

> ...sentimentul istoriei nu implică doar perceperea trecutului trecut, ci şi a prezenţei lui; sentimentul istoriei îl obligă pe om să scrie nu numai cu generaţia sa în sînge, ci şi cu conştiinţa faptului că întreaga literatură a Europei de la

Scanned with OKEN Scanner

> Homer încoace şi, în interiorul acesteia, întreaga literatură a ţării sale, au o existenţă simultană şi compun o ordine simultană...
> Nici un poet, nici un artist de orice fel nu-şi are semnificaţia completă de unul singur. Semnificaţia lui constă în aprecierea legăturii sale cu poeţii şi artiştii dispăruţi. Nimeni nu poate fi apreciat ca atare; fiecare trebuie analizat prin comparaţie şi contrast cu morţii...[23]

Aceste constatări au fost scrise în perioada cînd Eliot lucra la poemul "Pămînt pustiu" (1922), pe drept caracterizat ca o istorie a culturii sub forma istoriei formelor rituale, o ţesătură de aluzii şi trimiteri care funcţionează —sau cel puţin ar trebui să funcţioneze —în structura poemului chiar atunci cînd nu le cunoaştem originea, prin forţa lor sugestivă. Primii cititori ai poemului au fost puşi în faţa unei opere pe care trebuiau s-o completeze, după propriile lor posibilităţi, după propriile lor tradiţii individuale; pretenţiile lui Eliot s-au dovedit curînd a fi fost mult prea mari şi la următoarele ediţii au fost adăugate mult controversatele note. Acestea sînt, de fapt, părţi din compoziţia iniţială a poemului şi ar fi putut rămîne foarte bine în interiorul poemului, dacă Eliot nu ar fi considerat că-i diminuează energia. Asemeni titlurilor şi epigrafelor sale, ele rămîn, în noua formulă, părţi ale aparatului informativ, fişele de lucru publicate atunci cînd poetul a început să fie îngrijorat de proporţiile pe care le lua monstrul critic şi filologic dezlănţuit cu cîţiva ani mai înainte.

Yvor Winters refuză poemul pe motivul a ceea ce el numeşte "eroarea formei expresive, sau imitative", specificînd că ritmurile şchioape nu pot sugera decît invaliditatea spirituală a autorului lor. Prezentarea pe care ne propunem să o facem poemului şi care urmează şi este îndatorată unui număr impresionant de analize ample şi pertinente nu încearcă decît să arate că metoda lui Eliot este în consonanţă cu critica ce a rezultat din exersarea ei, că el a *intenţionat*, prin urmare, să redea confuzia prin confuzie, negativul prin negativ. Tema nu este impusă materialului, ci e lăsată să-şi releve latenţele prin reţeaua detaliilor verbal-imaginative şi a personajelor prezentate concret, dramatic; o viziune infernală a Europei la sfîrşitul primului război mondial, făcînd cunoscută substanţa vieţii moderne, împrejurările socio-cultu-

Scanned with OKEN Scanner

rale care au favorizat pierderea încrederii individului în vechea sa legătură organică cu lumea.

Simbolurile utilizate sînt luate din sfera aceloraşi rituri vegetative exploatate în "Gerontion", din legendele sfîntului potir, dogmele creştinismului, cărţile Taroc, Shakespeare, Dante şi alţii. Metodele folosite, în opinia lui Cleanth Brooks, sînt paralelismele de suprafaţă care formează în realitate contraste ironice şi contrastele superficiale care constituie în realitate paralelisme, cea a fluxului conştiinţei, dezvoltarea treptată, pe nesimţite, a unui personaj în altul, ambiguitatea şi ironia. Imaginile predominante sînt reprezentative pentru civilizaţia modernă aflată la sfîrşitul ciclului natural: iarnă, pămînt uscat, ruine, prăbuşiri, lumi de umbre, cadavre, seminţe îngropate.

Trebuie să specificăm că, în interpretarea secţiune cu secţiune care urmează, am "furat", în înţelesul pe care Eliot îl dă cuvîntului, din analizele făcute acestei capodopere de critici şi istorici literari ca F.O.Matthiesen, M.L.Rosenthal, Roy Harvey Pearce, Cleanth Brooks, F.R.Leavis, Philip Headings, Northrop Frye, R.P.Blackmur, George L.K.Morris, Hugh Kenner, Lionel Trilling, Arthur Mizener, C.K.Stead, Elizabeth Sewell şi alţii.

"Îngroparea morţilor" debutează cu o reverie a protagonistului care se dezvoltă treptat în amintirea unei conversaţii care a avut loc în afara timpului "naraţiunii". Pe baza unor variate surse culturale, locutorul rememorează perioada cînd viaţa edificată pe relaţiile de natură senzorială cu lumea a trebuit să moară pentru a face loc renaşterii psihice pe care o trăieşte.

"Aprilie este luna cea mai crudă..." — amintind de "Gerontion", introduce, în contrast evident cu începutul pelerinajului lui Chaucer în "Povestirile din Canterbury", tema atractivităţii morţii. Protagonistul şi-a îngropat morţii, propriul trecut, tradiţia personală sau tradiţiile culturale trecute şi începe să spere că ele vor răsări din nou în dragostea adevărată după care tînjeşte. În locul călătoriilor anuale către mormîntul sfînt din Chaucer, ni se oferă expediţii europene marcate de neliniştea şi frica de viaţă exprimate într-o serie de anxioase participii nedefinite. Pe pămîntul pustiu al spiritului şi mediului protagonistului supravieţuiesc numai fragmente, citate disparate — terenul este uscat, lipsa apei generează frica de apă.

Scanned with OKEN Scanner

Un contrast pozitiv cu această oroare față de tot ce este negativ e oferit de o frîntură din opera lui Wagner *Tristram şi Isolde*, actul I, care dezvoltă cea de a doua jumătate a paradoxului: dacă moartea oferea speranţe de viaţă în prima parte, acum viaţa însăşi, trăită în cele mai intense momente ale ei, se aseamănă foarte mult cu moartea. Teama interogativă, neliniştea în faţa necunoscutului sînt din nou prezente în versurile ce cîntă dragostea naivă, fericită a marinarului:

Frisch weht der wind
Der Heimat zu,
Mein Irisch Kind,
Wo weilest du?[24]

Procesul de dizlocare imaginativă continuă în fragmentul următor, cel al fetei cu hiacint în păr, care sintagmează confruntarea dintre credinţă şi adevăr, dintre memorie şi dorinţă, ducînd la extazierea pătimaşă izvorîtă —pentru a cîta oară —din nimic. Dar ultimul vers este iarăşi împrumutat din opera lui Wagner — "Nesfîrşită şi pustie marea" —conchizînd sentenţios că dragostea romantică duce inevitabil la singurătate romantică şi, mai mult, că dragostea, nici ea, nu poate exista în pustietate.

Madame Sosostris apare ca o componentă a temei sibiline anunţată în epigraf —răspunsul la toate întrebările este dat sub formă de ghicitoare. Pachetul ei de cărţi vrăjite este împrumutat de Eliot din cartea lui Jessie L. Weston *De la ritual la romanţă*, menţionată de autor la începutul "Notelor" împreună cu *Creanga de aur* de James Frazer. Weston arăta că pachetul de cărţi fusese folosit în primul rînd pentru a prevedea înălţarea apelor, cu referire evidentă, aşadar, la tema fertilităţii analizată pe larg de antropologul englez. Prezicătoarea vulgară, "dama de situaţii" care nu înţelege, de fapt, în întregime semnificaţia imaginilor de pe cărţi —frumuseţe feminină combinată cu suferinţă, sacrificiu şi renaştere — ne readuce într-o lume caracterizată de absenţa oricăror credinţe: paradoxal, ambiguu sau ironic, toate chipurile pe care le priveşte — marinarul fenician, spînzuratul, omul cu ciomag —reprezintă, la un nivel sau altul, zeul fertilităţii din cartea lui Frazer.

Oraşul ireal din ultimul fragment al acestei secţiuni poate fi infernul lui Dante sau oraşul fantomă al lui Baudelaire, întruchi-

Scanned with OKEN Scanner

pînd aceeaşi construcţie sterilă, bîntuită de sentimentul implacabilului. Cadavrul, zeul fertilităţii îngropat la Frazer, mai poate fi încă dezgropat —sugerează poemul —de umanitarianism, de cîine: Sirius care îl urmează pe Orion, stăpînul său ucis, cultura din care s-a născut. În ultimul vers, care încheie o serie destul de sinistră, amintind de ororile sepulchrale —exagerate şi lipsite de sens — din piesele lui John Webster, Eliot distruge, în mod deliberat, orice schemă de retorică formală interioară şi se adresează lui Stetson, cititorului, direct, pentru a se asigura pe deplin că acesta este conştient de intenţia discursului: aceea de a-i ţine atenţia trează prin intermediul cuvintelor ale căror conexiuni semantice dezvoltă echivalenţe ritmice care, împreună, trebuie să lege asociaţiile unele de altele în lipsa unei "naraţiuni" sau a unei situaţii dramatice propriu-zise; vreme în care sentimentele şi ideile manipulate prin intermediul imaginilor şi simbolurilor se ordonează în memorie; şi, mai mult, aceea de a-i sugera că sensul rezidă nu atît în organizări sintactice sau nuclee semantice, cît în coliziunea acestor elemente, în polivalenţa rezultantă. Structura generală a secţiunii astfel încheiată se conturează sub forma unei călătorii spirituale, alături de Dante, în lumea de jos a cetăţii ireale, cu "hoardele" ei de imagini (damnate şi ele), o lume sub-pămînteană în care vom rămîne şi pe parcursul următoarelor două secţiuni.

"O partidă de şah" se concentrează asupra efectelor catastrofale ale iubirii greşit orientate. Tema centrală este ilustrată concret prin juxtapunerea antitetică a vieţii într-un mediu magnific, copleşitor —întîlnirea dintre Cleopatra şi Antoniu alături de cea dintre Didona şi Eneas —cu viaţa din ambianţa vulgară a unei cîrciumi londoneze.

Prima scenă, avînd ca eroine pe Cleopatra şi Didona, exponente extreme ale iubirii de dragul iubirii, include şi pasajul referitor la Philomela şi legenda privighetorii. Iubirea regelui Tereus, exemplu tipic pentru tema anunţată (vezi *Metamorfozele* lui Ovidiu, printre altele), o face pe Procne să-i ucidă fiul. Ca să le salveze, zeii le transformă pe Procne şi Philomela în rîndunică şi, respectiv, privighetoare, cea din urmă făcînd încă "deşertul să trăiască-n vocea ei".

Scanned with OKEN Scanner

Jocul din titlu are ca piese "cioturile vestejite ale timpului", pionii care şi-au pierdut rostul şi al căror sfîrşit este numai în şah etern.

Vinovăţia din episodul care urmează — scena crimei din *Diavolul alb* al lui Webster — e semnificativ contrastată cu dragostea dătătoare de viaţă dintre Ferdinand şi Miranda în *Furtuna* lui Shakespeare, dragoste care ne aminteşte, prea insistent poate, de cea din grădina cu hiacint. Secvenţa recunoaşterii din *Furtuna* ni-i arată pe Ferdinand şi Miranda jucînd şah; orice joc de şah se poate termina în mat, cu moartea regelui, sau remiză iar salvatorul insulei pustii din creaţia marelui Will, al imensei table de confruntare dintre calibani şi arieli, este prinţul care se căsătoreşte cu fiica regelui.

A doua măsură, interpretată de o doamnă de condiţie socială dubioasă, care asculta muzică de jazz într-o cîrciumă la ora închiderii — "Grăbiţi-vă, vă rog, e timpul" — este auzită şi de protagonist; prin intermediul lui aflăm că viaţa femeii şi a celor despre care vorbeşte s-a consumat în iubiri dezorientate. Centrul de referinţă este, de această dată, jocul de şah din piesa *Femei, păziţi-vă de femei* de Thomas Middleton, unde mama este convinsă să joace şah în timp ce fiica este sedusă. Legăturile vinovate din lumea contemporană sînt din nou puse în paralel cu dragostea pură dintre Ferdinand şi Miranda. Secţiunea se termină, tot simfonic, cu cîntecul Ofeliei: poezia ei, ca şi a Philomelei, a privighetorii, a lui Eliot, s-a născut din suferinţă.

Cea mai reuşită parte a poemului rămîne, probabil, "Predica de foc", care denunţă, pe un ton grav şi demn, o întreagă lume dezaprobată de Eliot. Titlul este luat din "Predica de foc" a lui Buda, în care sfîntul se adresează celor o mie de biku ce-l însoţesc spre Gaya şi le spune că totul, absolut totul, arde

> cu flacăra patimii, cu flacăra mîniei, cu flacăra neştiinţei,...în neliniştea naşterii, a degradării, morţii, mîhnirii, plînsului, suferinţei, a deprimării şi disperării... Gîndindu-se la aceasta... un discipol... se satură de tot şi de toate, se leapădă de pasiune; în lipsa pasiunii devine liber; cînd este liber, îşi dă seama că este liber şi ştie că renaşterea a avut loc; că sfinţirea e împlinită; că datoria este săvîrşită; şi că nu mai există posibilitate de întoarcere pe această lume.[25]

Scanned with OKEN Scanner

"Predica de foc" începe cu o referire la *Protalamionul* lui Spenser — cîntecul de nuntă îngînat de apele rîului care va străbate întreaga secţiune. Dar nimfele lui Spenser presărau flori pe apă, nu sticle, ambalaje, hîrtii, cutii şi mucuri de ţigări; şi au plecat de pe Tamisa fără a lăsa nici o urmă de speranţă că se vor întoarce. Tema iubirii e subliniată aici din perspectiva a ceea ce a fost, nu a ceea ce este.

Amplu orchestrată este tema Regelui pescar, regele fertilităţii din cartea lui Weston, mutilat, aşteptîndu-şi vindecarea. Întîlnirea dintre Diana şi Acteon e comparată cu cea dintre Sweeney şi Dna Porter; cîntecul privighetorii apare iarăşi ambiguu — deci reuşit introdus — în combinaţie cu vocile copiilor care ne amintesc de lamentaţia Ofeliei.

Facem cunoştinţă apoi cu domnul Eugenides, negustorul din Smirna, deţinătorul unor secrete asupra vieţii, pe care se arată dispus să le împărtăşească protagonistului; el este asociat cu Tiresias — profetul clarvăzător, prezicătorul, cel mai important personaj al poemului, care le cuprinde pe toate celelalte (potrivit informaţiei lui Eliot din "Note"), figura mitologică familiarizată cu trăiri de tot felul şi adus să interpreteze erorile de viaţă, confuziile fatale ale eroilor poemului. Tiresias observă seducerea dactilografei de către misit, urmată de un frumos pasaj liric introdus printr-un alt vers din *Furtuna*: "Această muzică s-a furişat pe lîngă mine peste ape".[26] Obiectivul e îndreptat mai întîi asupra melodiei, apoi a zgomotelor din cîrciumă şi, în cele din urmă, asupra "splendorii inexplicabile" a obiectului solid, imaculat — zidurile ioniene în alb şi auriu.

Cîntecul celor trei fiice ale Tamisei, reiterîndu-l pe cel al nimfelor, al copiilor, al privighetorii sau al Ofeliei, este preluat din *Götterdämmerung* de Wagner, unde fiicele Rinului deplîng pierderea frumuseţii rîului după furtul aurului şi-l roagă pe Sigfried să le înapoieze inelul făcut din acest aur. Fluviul elisabetan şi dragostea elisabetană consumată pe el sînt asociate, în episoadele următoare, cu viaţa contemporană: "Tramvaie şi străzi prăfuite..."[27] Această parte se încheie cu citate din *Confesiunile* Sfîntului Augustin şi din Buda, juxtapunînd astfel ascetismul orientului şi al occidentului, suprapunînd focul şi pasiunea.

"Moartea prin apă", secţiunea cea mai scurtă, rezumă ceea ce s-a întîmplat după îngroparea morţilor prin renaşterea marina-

Scanned with OKEN Scanner

rului fenician, asociat, încă o dată, cu zeul înecat din riturile fertilităţii. Jessie L.Weston relatează legenda potrivit căreia, în fiecare an, se arunca în apă, la Alexandria, o efigie cu capul zeului, ca simbol al epuizării forţelor naturii; aceasta era purtată de ape pînă la Byblos, unde era scoasă şi expusă ca simbol al zeului renăscut.

Secţiunea a V-a îşi ia titlul din al doilea pasaj brahman asupra *Celor trei virtuţi cardinale*. Aici, urmaşii lui Prajapati —zei, oameni şi diavoli —îi cer pe rînd sfatul: oamenilor el le răspunde *datta*, (daţi), zeilor, *Dayadhwam* (aveţi milă), diavolilor, *damyata* (abţineţi-vă). Aceleaşi cuvinte sînt repetate de tunet pentru întreaga lume: "Da! Da! Da!"[28] ele formînd şi scheletul secţiunii. Temele folosite sînt cele ale lui Hristos dovedindu-şi învierea — o nouă renaştere deci; a capelei periculoase (luată din Weston) înţesată cu orori menite să pună la încercare curajul pretendentului; şi, în sfîrşit, prăbuşirea civilizaţiei europene.

După moartea lui Isus, discipolii săi călătoresc spre Emaus printr-un deşert în care nu se simte nici un semn de viaţă — numai stînci, arşiţă, nici un strop de apă, doar un tunet steril care nici el nu anunţă ploaie — un coşmar, coşmarul destrămării civilizaţiei moderne, care sfîrşeşte în grozăviile capelei periculoase. Dar, în cele din urmă, odată cu cîntecul cocoşilor care alungă puterile răului, tunetul nu mai este sec, el aduce ploaie şi comunică în termenii *Upanişadelor*. Un mănunchi de citate din surse cum nu se poate mai diverse, sugerînd descoperirea, după îndelungi căutări, a temei de către protagonistul care promite să-l "satisfacă" pe cititor prin intermediul poemului, pentru ca şi acesta să poată, eventual, să-şi împlinească căutările — se termină cu un cuvînt dintr-o *Upanişadă* repetat de trei ori: *shantih* = liniştea de dincolo de înţelegere.

Fără nici un fel de pretenţie de originalitate —în afară doar de aceea de a fi sintetizat, mai mult sau mai puţin coerent, într-o abordare globală, cele mai remarcabile dintre eforturile anterioare —această descriere a poemului a fost inclusă aici numai pentru a ilustra, prin unul dintre cele mai semnificative exemple, felul în care a înţeles Eliot să-şi folosească "atelierul de creaţie poetică". Intenţia lui a fost ca, prin această operă, să "ajungă dincolo de poezie", să scrie versuri "atît de transparente încît să nu mai vedem poezia, ci ceea ce trebuie să vedem prin poezie, versuri

Scanned with OKEN Scanner

atît de transparente încît, citindu-le, să fim atenţi nu la poezie, ci la ceea ce indică ea..."[29]. Şi tocmai din acest motiv şi-a adăugat propriul aparat critic sub forma "Notelor". Cititorul trebuie să vadă ceea ce vede Tiresias şi anume substanţa poemului, substanţă care nu reprezintă altceva decît o reorganizare a valorilor trecutului:

> Monumentele existente formează, unul în raport cu celălalt, o ordine ideală, care este modificată de introducerea printre ele a noii opere de artă (a operei de artă cu adevărat noi). Ordinea existentă este completă înainte de apariţia noii opere; pentru ca să se păstreze ordine şi după suprapunerea noului, întregul aranjament existent trebuie să se schimbe, chiar dacă numai foarte puţin; şi astfel se reajustează relaţiile, proporţiile, valorile fiecărei opere de artă în raport cu întregul; iar aceasta înseamnă conformitate între vechi şi nou...
> ...trecutul trebuie să fie modificat de prezent în aceeaşi măsură în care prezentul este marcat de trecut...
> ...un prezent conştient presupune înţelegerea trecutului într-o manieră şi profunzime care nu pot fi egalate de conştiinţa de sine a trecutului".[30]

Aşa gîndea Eliot în momentul respectiv; "Pămînt pustiu" este o reajustare a valorilor trecutului de către un scriitor contemporan mult prea conştient de ele, într-o compoziţie complexă care reuşeşte, într-adevăr, să comunice sentimentul confuziei specific modernităţii (şi nu numai atît) "înainte de a fi înţeleasă compoziţia"[31].

Ultimul poem important scris de Eliot în această primă perioadă a explorărilor entuziaste este "Oamenii găunoşi"(1925); totuşi atitudinea protestatară impusă individului de mediul în care trăia pare să se fi terminat cu "Pămînt pustiu". Mai tîrziu apar, din ce în ce mai insistent, semne de îndoială, de pierdere a încrederii în justeţea alegerilor făcute. Criticul Eliot pare să lucreze şi să producă mult mai mult decît poetul iar "Oamenii găunoşi spre exemplu, cu cele şapte părţi ale sale, a cunoscut şase modalităţi compoziţionale, diferenţele constînd, în principal, în ordinea plasării secţiunilor. Drept rezultat, avem acum o structură destul de seacă şi neinteresantă. Amintim că, în perioada respectivă, Eliot îşi scria eseurile despre John Dryden, poetul

Scanned with OKEN Scanner

critic pe care îl admira mai ales pentru "intenţionalismul" operei sale: în cele douăzeci şi cinci de prefeţe la propriile piese de teatru cît şi în *Eseul asupra poeziei dramatice* din 1668, Dryden (Neander, în ultimul) scrie despre "varietate bine ordonată", piese "lucrate", "labirint al intenţiei" şi alte concepte similare.

Opera critică a celei de a doua perioade din activitatea literară a lui Eliot cuprinde un număr destul de mare de eseuri pe teme socio-culturale şi religioase, multe din ele în apărarea unor cauze obscurantiste, cît şi eseuri literare, —acestea cu greu justificabile şi ele —întrucît fie că resping fără discriminare opere şi personalităţi de seamă din literatura engleză, fie că pun sub semnul întrebării unele din afirmaţiile sale anterioare.

Explorările danteşti ale lui Eliot din "Pămînt pustiu" erau continuate în "Oamenii găunoşi" cu întîlnirea dintre Aligheri şi Matilda în "grădina secretă" şi exprimarea speranţei celui dintîi de a vedea pe Beatrice. Lui Beatrice şi legăturii dintre ea şi Dante îi este dedicat un întreg capitol în studiul despre *Dante* din 1929 (cercetare destul de superficială, de altfel). Vie în "Vita Nuova", Beatrice apare numai ca fantomă în *Divina Comedia*, un spirit sacru, în căutarea căruia Dante, călăuzit de Virgiliu, intră în Infern pentru a-şi da seama de natura păcatului, trecînd apoi prin Purgatoriu spre Paradisul pămîntesc, unde îi este dat să o vadă din nou. Originea şi esenţa sufletului şi a iubirii le sînt explicate, lui Dante şi Virgiliu, de către Staţiu, dar mai sînt şi lucruri pe care nici el nu le ştie şi-i îndrumă, de aceea, către Beatrice; toate acestea sînt preluate şi învestite cu noi semnificaţii în "Miercurea cenuşii" (1930), poem al deziluziei şi disperării, al ascezei şi negării de sine, al unei ultime viziuni nostalgice. Ca şi experienţa lui Dante, poezia lui Eliot începe prin renunţare:

> Şi fiindcă nu mai sper să mă întorc
> Şi fiindcă nu mai sper
> Şi fiindcă nu sper să mă-ntorc...[32]

şi se termină în lumea amintirilor şi a dorinţei.

Arhitectura întregului poem este dezvăluită la începutul părţii a doua:

> Doamnă, trei leoparzi albi stau sub un ienupăr
> În răcoarea zilei, după ce s-au ghiftuit
> Cu picioarele, cu inima, cu ficatul meu şi cu ceea ce fusese

Scanned with OKEN Scanner

conţinut

De găoacea rotundă a craniului meu.[33]

Eliot glosează pe marginea fragmentului în *Dante*, unde ne aminteşte că, pentru maestrul său, ficatul era lăcaşul spiritului natural, inima conţinea spiritul vieţii iar creierul —anima. Întorcîndu-ne la pasajul din prima parte, putem corelaţiona cele mai multe elemente cu cele trei ipostaze spirituale danteşti, în vreme ce leoparzii din a doua secţiune sînt ecuaţii poetice ale comentariilor critice asupra celor trei fiare —leopardul, leul şi lupul — care-l ameninţau pe Dante la începutul călătoriei sale. Partea a treia reprezintă întregul proces purgatorial: cele trei scări din "Miercurea cenuşii" adăposteau, la Dante, cele trei categorii de iubire pervertită pe care se bazează structura Purgatoriului. Adus pînă aproape de capătul de sus al scării (maturitate), protagonistul lui Eliot imploră cuvîntul, cuvîntul creaţiei, al profetului (al criticului) fără de care nu-şi poate continua procesul de descoperire a identităţii.

În partea a patra eroul (Eliot) îşi contemplă întreaga scară a simbolurilor personale, îşi reface şi critică istoria, tradiţia şi rolul jucat în ea de o imagine mult asemănătoare lui Beatrice. Călătoria lui prin viaţă este aceea a lui Dante care pătrunde în "pădurea sacră" înainte de a se apropia de Lethe. Dincolo de rîu el, Dante, vede o doamnă

> Păşind pe cîmp de viorele,
> Păşind de-a lungul
> Palelor de verde vălurit,
> Mergînd în alb şi-albastru...[34]

Destinul lui Dante este urmărit în continuare de critic în eseu şi de poet în această parte —şi în următoarele două —din "Miercurea cenuşii", reluînd, la alt nivel şi cu alte rezonanţe, treptele spre Paradis şi întîlnirea finală. Nu peste mult timp aflăm că Eliot, ca şi Dante, este în căutarea poeziei:

> Dacă cuvîntul pierdut e pierdut, dacă cel bun e irosit,
> Dacă cuvîntul neauzit, nespus
> Este nespus, neauzit;
> Tot este cuvîntul nespus, Cuvîntul neauzit,
> Cuvîntul fără cuvînt, Cuvîntul din lăuntrul
> Lumii şi pentru lume;

Scanned with OKEN Scanner

Şi lumina străluci în întuneric şi
Împotriva cuvîntului lumea neliniştită e încă dorită
Lîngă centrul Cuvîntului tăcut.[35]

Starea cea din urmă a protagonistului este de umilinţă profundă, născută din conştiinţa acută a adevăratei relaţii dintre individ şi univers.

O reformulare a teoriei lui Dante asupra sufletului apare în "Animula", unul din "Poemele pentru Ariel" (1930); din nou, sufletul e văzut ca fiind modelat şi determinat de deciziile luate în momente cruciale şi de presiunea mediului; aceasta era, de fapt, problema lui Eliot în momentul respectiv, reflectată în atitudinea sa socială şi familială, în volumele pe care le citea sau scria.

Am încercat, în ultimele paragrafe, să accentuăm asupra faptului că, de multe ori, însăşi poezia lui Eliot este o critică a textelor de la care porneşte. Ca şi în cazul lui Dante, Eliot scria adesea poezie şi critică dezvoltînd, în planuri diferite, acelaşi subiect, aceeaşi preocupare de moment: poezia devine o reordonare a lecturilor sale, o critică a felului în care le-a asimilat, în vreme ce eseurile se constituie în analize de text cu specificări asupra intenţiilor exprese ale autorilor studiaţi. În asemenea cazuri, după propia-i mărturisire, critica lui Eliot este o încercare de a corecta gustul public, de a-l pregăti în vederea primirii poemelor sale, de a le asigura acestora o înţelegere mai complexă şi mai directă decît în cazul "Pămîntului pustiu".

Celelalte volume remarcabile din a doua perioadă de critică a lui Eliot sînt *Rostul poeziei şi rostul criticii* (1933) şi *După zei ciudaţi* (1934). Cea dintîi este, după cum am arătat, o trecere în revistă a poeţilor-critici de la Sidney pînă la Richards, cu intenţia declarată de a sesiza creşterea conştinţei de sine a scriitorilor; Eliot pare aici însă, după cum observa George Watson, plictisit şi de rosturile criticii şi de ale poeziei şi de rostul său ca poet-critic. Autorul are îndoieli serioase în privinţa posibilităţilor de comunicare ale poeziei şi este, totodată, foarte sceptic şi în privinţa eficacităţii criticii. Cel de al doilea volum marchează o ruptură totală cu impulsurile dominante ale epocii şi se transformă într-un adevărat masacru critic (metafora din titlul volumului *Pădurea sacră* se referea la eroul mitic din crîngul de lîngă Nemi care, cu spada în mînă, ucide pe oricine încearcă să rupă

Scanned with OKEN Scanner

o creangă din copacul sfînt al tradiţiei pe care o apără astfel şi este ucis de primul care o ia) în care îi desfiinţează, fără rezerve, pe George Eliot, Thomas Hardy, James Joyce şi D.H. Lawrence. Pare să aibă loc o schimbare radicală de concepţie.

Eforturile sale imaginative sînt canalizate şi ele într-o nouă direcţie: imediat după 1930 Eliot lucrează la o piesă — *Stînca* — pe care nu avea să o publice niciodată; în 1935 şi, respectiv, 1939, apar *Omor în catedrală* şi *Reuniunea de familie*; pînă în 1958 vor fi publicate *Cocktailul*, *Agentul confidenţial* şi *Bătrînul om de stat*. Între timp — 1936-1942 — sînt editate *Cele patru cvartete*. Demn de menţionat este şi faptul că *Burnt Norton* a fost scris, în mare parte, în vederea încorporării parţiale în *Omor în catedrală* — aceasta nefiind singura probă a structurii dramatice a celor *Patru cvartete*.

Toate aluziile, citatele şi metodele implicatorii anterioare reapar în *Cvartete*. În "Burnt Norton" poetul se concentrează asupra redefinirii conceptului de eternitate: dezvoltarea operei de artă, ca şi scurgerea vieţii, presupune atingerea liniştii, a centrului nemişcat în care imaginaţia captează timpul, intersectîndu-l şi îl înalţă pentru un moment în faţa ochilor fascinaţi ai omenirii. Literatura realizează această performanţă în cuvînt, în *logosul* universal al lui Heraclit.

"East Coker" ni-l înfăţişează pe Eliot în căutarea propriilor începuturi, în luptă continuă cu problema timpului care-l ucide pe artist. Rememorarea şi interpretarea vieţii sale îi solicită comentarii asupra artei ca element de testare a mijloacelor de comunicaţie, asupra artei care se interpătrunde cu natura şi viaţa. Lumile din jur —marea, universul uman, natura —şi lumea din lăuntru —rîul, personalitatea individuală, imaginaţia —sînt din nou abordate în "The Dry Salvages". Încoronarea eforturilor rîului poate avea loc doar în plenitudinea mării; muzica este proclamată artă supremă şi, pentru prima oară în mod explicit, Eliot fixează limite severe posibilităţilor de prevedere, creaţie şi speranţă ale omului —tot ceea ce putem obţine este nedefinitul oferit de puterile noastre imaginative. În ultimul cvartet, "Little Gidding", lumea fizică este descompusă pînă la cele patru elemente de bază numite de Heraclit; Eliot îşi întîlneşte eul anterior şi-şi încheie căutarea, ca şi altădată, ciclic, în aşteptare şi împăcare cu sine. Sentinţa: trebuie să acţionăm în vederea cercetării meşteşugului poetic în ciuda conştiinţei faptului că încercarea

Scanned with OKEN Scanner

de a găsi cuvîntul potrivit e sortită eşecului. În final, opera de artă e văzută ca un poem care se dezvoltă în timp, dar care are şi posibilitatea de a crea momente în afara timpului.

Prin urmare, cele *Patru cvartete* constituie un fel de credo, accentuînd asupra sentimentului de frustrare trăit de poet în încercarea sa de a cuprinde inefabilul. Poemele reprezintă atît încercarea, cît şi frustrarea, alături de o perspectivă teoretică asupra fenomenului. S-ar putea ca ele să reprezinte tot ce a dat Eliot mai bun, combinînd, în mod ingenios şi echilibrat, creaţia imaginativă cu desfăşurarea critică; autorul le plasează în centru şi examinează, pe rînd sau simultan, lumea şi arta, în elementele lor cele mai reprezentative, propria poezie, problemele poetului şi ale personalităţii creatoare evoluînd între ele. Şi aceasta, la fel de mult ca orice altă constatare, spune destul despre structura lor dramatică.

Ca de obicei, majoritatea acestor idei sînt reformulate în eseurile ce aveau să fie adunate în *Poezie şi dramă* (1951) şi *Eseuri elisabetane* (1964). Schimbarea de concepţie la care ne referearn afectează, şi în acest compartiment, structurile de bază: poezia nu mai este un "corelativ obiectiv", o evadare dintre emoţii sau o detaşare de propria personalitate, un "furt", ci este pusă în legătură, în primul rînd, cu sentimentul. Poezia, mai mult, are "funcţii sociale", după cum proclamă titlul unuia dintre eseuri: aceea de a procura plăcere, de a comunica trăiri inedite, de a păstra, dezvolta şi perfecta limba.

Cvartetele se cereau apărate, noile sale opere îşi pretindeau locul în ordinea deja stabilită a unei tradiţii eliotiene depăşite şi cea mai bună pledoarie vine din partea autorului lor: cînd un poet-critic

> teoretizează despre creaţia poetică, e foarte posibil ca el să generalizeze un anumit tip de experienţă; cînd se aventurează în estetică, e posibil ca el să fie mai mult sau mai puţin competent decît filozoful; cel mai indicat ar fi ca el să informeze, pentru documentarea filozofului, asupra datelor introspecţiei sale. Pe scurt, ceea ce scrie el despre poezie trebuie să fie evaluat în relaţie cu poezia pe care o scrie.[36]

Acelaşi eseu explică relaţia dintre muzică, arta supremă din *Cvartete* (vezi, de altfel, şi compoziţia tematică a "Pămîntului

Scanned with OKEN Scanner

pustiu"), şi sens în construcţia poeziei. Un poem muzical este "poemul cu o ţesătură sonoră şi o structură a sensurilor secundare ale cuvintelor care o compun iar... aceste două straturi sînt inseparabile unul de altul"[37]. Şi modelul ciclic al *Cvartetelor* avea nevoie de un duplicat teoretic: "Folosirea temelor curente este la fel de firească în poezie ca şi în muzică...; există, într-un poem, posibilităţi de tranziţie comparabile cu diferitele măsuri ale unei simfonii sau ale unui cvartet; există şi posibilităţi de aranjament contrapunctic al subiectului"[38].

Un alt eseu comentează amplu asupra mai sus amintitei congruenţe dintre creaţia artistică şi viaţă; iar "Poezie şi dramă" subliniază şi una din problemele cheie: "E surprinzător cît de constant am revenit la dramă...", sau "poezia trebuie să se justifice din punct de vedere dramatic"[39].

După ce ne dezvăluie întregul proces de creaţie în compunerea unei drame în versuri, Eliot îşi analizează, pe rînd, fiecare piesă: motivele pentru care a folosit versul în dramă, problema oportunităţii dramatice, alegerea subiectelor din mitologie, autorii care l-au influenţat, raţiunile care au impus introducerea pasajelor în proză din *Omor în catedrală*, rolul corului, în sfîrşit, tot ceea ce ar putea interesa pe oricare alt comentator cu privire la această piesă.

Un subiect îndepărtat în timp este ales şi pentru *Reuniunea de familie*; corul este păstrat şi el, cu diferenţa că, de această dată, e format din personaje care iau parte la acţiune — nu din spectatori impasibili, comentatori exteriori, ca un alter-ego colectiv al eroilor înşişi, expresia verbală a comunităţii lor de sentimente şi idei. Ascultăm deci, pe de o parte, dialogurile dintre personaje iar, pe de altă parte, pe cel dintre fiecare din ele şi corul tuturor. Multe dintre problemele acestei piese sînt reluări ale unor preocupări mai vechi. Astfel, condiţia tînărului în societatea modernă, prezentată de Harry imediat după intrarea lui în scenă, se aseamănă îndeaproape cu unele pasaje din "Prufrock"; conversaţia dintre Harry şi Mary este relevantă pentru groaza trăită de omul modern într-o societate pe care nu o înţelege nici în parte şi aminteşte de imagistica paralizantă a poeziei deja menţionate. După cum se vede, preocupările lui Eliot nu sînt transferate doar din poezie în critică, ci şi dintr-o perioadă de creaţie literară în alta, dintr-o formă de exprimare imaginativă în alta.

Scanned with OKEN Scanner

Dramaturgul consideră această piesă nereuşită şi încearcă să-şi îmbunătăţească performanţa în *Cocteilul*: renunţă cu totul la cor, originile subiectului sînt camuflate cu cea mai mare grijă, versul capătă justificări dramatice deosebite, cu valenţe noi iar din cînd în cînd se mai şi întîmplă cîte ceva în afara dialogului —ca să-i parafrazăm auto-comentariul. Schema dramatică generală rămîne însă cea cunoscută din scrierile anterioare: încercarea unui grup de personaje de a-şi dezbrăca straiele personalităţii iluzorii pentru a şi-o recunoaşte pe cea adevărată, mai profundă.

Simptomatic, Colby, *Agentul confidenţial*, este înrudit îndeaproape cu Thomas Becket, Harry, Prufrock şi Gerontion. Esenţa şi aparenţa, dramatizate în contexte ironice, formează şi tema *Bătrînului om de stat*.

Înaintat în vîrstă, simţind că "nici o călăuză nu ne mai poate fi de folos în continuare"[40], Eliot consideră că a venit vremea generalizărilor. Există "trei voci ale poeziei": cînd poetul se adresează lui însuşi sau nimănui; cînd vorbeşte unui auditoriu; şi cînd încearcă să creeze un personaj dramatic care se exprimă în versuri; aşadar, cele trei voci ale lui Eliot, din poezia lirică, dramă şi monologul dramatic, caracterizate de o a patra — a criticii. După ce i s-a reproşat, în repetate rînduri, planificarea supărător de riguroasă a operelor sale, considerîndu-şi retrospectiv creaţia poetică, Eliot descoperă că s-a exprimat cu "prima voce": "Poetul nu ştie ce are de spus înainte de a spune; şi în efortul său de a exprima acel ceva, el nu încearcă să-i facă pe alţii să-l înţeleagă... Atîta vreme cît înţelege el, nu-l mai interesează dacă înţeleg şi alţii...; şi face toate aceste eforturi, nu pentru a comunica cu cineva, ci pentru a uita de nelinişti chinuitoare..."[41] Dar constatarea rămîne valabilă numai pentru schiţele imagiste din primul volum şi pentru cîteva "monologuri" din poemele şi dramele de mai tîrziu, unde se întîlnesc, de altfel, toate cele trei voci împreună.

Pentru a fi sigur că şi-a exprimat punctul de vedere în legătură cu tot ce a scris, Eliot comentează, în final, şi asupra activităţii sale critice, în mod evident, avînd în vedere şi poemele sau dramele cu care trebuie corelată. În încercarea de a descoperi "frontierele criticii", Eliot, în opinia aceluiaşi George Watson, pare să dea înapoi în faţa monstrului căruia i-a dat naştere: "O

Scanned with OKEN Scanner

mare parte a criticii contemporane, cu originea în punctul în care critica este absorbită de filologie iar filologia se pierde în critică, poate fi caracterizată drept critică de explicaţie prin origini"[42].

După ce a publicat apendixul la "Pămînt pustiu" şi după ce a pus la dispoziţia celor interesaţi "critică de explicaţie prin origini" pentru aproape fiecare dintre poeziile sau piesele sale, Eliot este de părere că o cercetare cum e cea din volumul lui John Livingston Lowes, *Calea spre Xanadu*, nu trebuie încurajată şi că

> a cunoaşte resorturile care au dezlănţuit crearea unui poem nu ajută neapărat la înţelegerea lui: prea multe informaţii despre originile poemului ar putea chiar să întrerupă legătura dintre mine şi el; în toată marea poezie există ceva care trebuie să rămînă inexplicabil, oricît de completă ar fi cunoaşterea poetului de către noi şi acesta este lucrul cel mai important. La naşterea poemului s-a întîmplat ceva cu totul nou, ceva care nu poate fi explicat în întregime de nimic din ceea ce s-a întîmplat înainte. Aceasta, cred eu, se înţelege prin «creaţie»"[43].

Dacă înţelegem noi bine, cartea lui Lowes este un studiu asupra procesului de creaţie în cazul lui Coleridge iar "corelativul obiectiv", "disocierea sensibilităţii", "imaginaţia auditivă", metafora catalizatorului de platină şi "atelierul de creaţie poetică" sînt formule lansate de Eliot pentru a descrie acelaşi proces imaginativ.

Ajungînd, totuşi, la concluzia că el însuşi a fost un "meşteşugar", un creator foarte deliberat, cel puţin în aceeaşi măsură ca şi Joyce, pe care îl condamna, Eliot încearcă să explice motivele pentru care a adăugat celebrele note: pentru a preveni, "dacă ar fi fost necesar", orice acuzaţie de plagiat (dar nu era necesar); sau fiindcă poemul era prea scurt pentru a fi publicat într-un volum separat, aşa încît "Notele" mai adăugau cîteva pagini tipărite (aproape absurd). Sîntem îndrumaţi, în cele din urmă, pe o altă cale, într-un pasaj care spune foarte multe despre condiţia poetului-critic, despre situaţia lui ambiguă:

> Se poate explica o poezie cercetînd materialul din care este făcută şi cauzele care i-au dat naştere; şi această explicaţie poate constitui pregătirea necesară pentru înţelegerea ei. Dar pentru a înţelege poezia este de asemeni necesar şi, aş spune, în unele cazuri chiar mai necesar, să ne străduim să

Scanned with OKEN Scanner

descoperim ceea ce încearcă să fie poezia respectivă; ba s-ar putea spune — deşi a trecut multă vreme de cînd nu mai folosesc fără ezitare asemenea termeni — că trebuie să ne străduim să-i descoperim entelechia.[44]

Totuşi, "Pămînt pustiu", de exemplu, sau "Patru cvartete" ar fi rămas existenţe potenţiale ineficiente dacă criticul Eliot, sau alţi critici nu le-ar fi prezentat sursele şi metodele de compoziţie. *Entelechia* este atît a criticului cît şi a poetului; ceea ce înseamnă că astăzi ştim deja prea multe lucruri despre cititorul şi criticul Eliot, despre ideile sale asupra poeziei, asupra propriei poezii şi a poeziei altora pentru a ni se mai putea spune că trebuie să le uităm. Dacă se poate găsi vreo vină în a scrie despre sursele şi intenţiile ascunse din spatele unei opere, ea există deja şi nu mai putem citi "Prufrock" în afara conceptelor critice care i-au urmat. Iar acestea nu sînt numai ajutătoare, ci şi indispensabile, fiindcă la Eliot — şi nu numai la el — retorica literaturii e completă, presupunînd un control absolut al "vorbitorului" asupra propriei personalităţi, asupra materialului, a contextului şi auditoriului.

2. Ezra Pound

Următoarele pagini despre Pound pot fi considerate o încercare de a demonstra, de a extinde practic o afirmaţie a lui Eliot: "Şi despre nici un poet nu se poate spune cu mai multă pregnanţă că poezia şi critica sa, practica şi preceptul, compun o singură *oeuvre*. Este necesar să citim poezia lui Pound pentru a-i înţelege critica şi să-i citim critica pentru a-i înţelege poezia"[45].

Constatarea este valabilă pentru că şi critica lui Pound, ca şi cea a lui Eliot, s-a dezvoltat din observaţie, studiu şi practică imaginativă. Scriind despre el însuşi Pound scria şi despre alţi autori, care l-au influenţat într-un fel sau altul iar generalizările pe care le făcea se bazau pe rezultatele propriilor încercări, succese şi eşecuri; de aceea a şi ajuns să creadă că nu trebuie să acordăm "nici o atenţie criticii practicate de oameni care nu au scris ei înşişi o operă remarcabilă"[46]. Chiar dacă asemenea critici şi critică mai există, ei reprezintă latura cea mai puţin importantă, deoarece adevărata critică e de natură creatoare. Şi adevărata

Scanned with OKEN Scanner

critică este fie "critică prin traducere", prin "exerciţiu în stilul unei anumite perioade" ("După cum nu ai lua în serios cunoştinţele de tenis ale cuiva pînă ce nu face sau ştii că a făcut vreo demonstraţie într-un campionat, tot aşa de bine putem presupune că, pînă ce nu stăpîneşti cu adevărat un anumit set de procedee, mai există încă multe elemente în ele în privinţa cărora dovedeşti o cunoaştere imperfectă"[47]), critică "prin intermediul muzicii" sau critică "în compoziţie originală", aceasta din urmă fiind forma de critică fundamentală. Pound a tradus toată viaţa din mai multe limbi, a exersat în stilul cîtorva perioade, a redat muzica lui Villon, Guido Cavalcanti sau Sordello şi a compus *Hugh Selwyn Mauberley*.

Cu toate acestea Pound a practicat şi acel fel de critică pe care îl condamnase iniţial, atunci cînd a scris despre W.B.Yeats, D.H.Lawrence; W.C.Williams, J.Joyce, T.S.Eliot, Wyndham Lewis, H. James şi mulţi alţii care l-au influenţat sau pe care îi considera congeniali: dar siguranţa, uneori necruţătoare, a afirmaţiilor sale porneşte tot dintr-o cunoaştere dobîndită practic; pe de altă parte, descoperirile cercetărilor sale filologice au influenţat puternic modul de a scrie al poetului, în aşa fel încît compararea creaţiilor sale imaginative de la începutul şi sfîrşitul carierei relevă schimbări radicale de concepţie şi viziune ca rezultat, printre altele, şi al distanţelor în timp şi spaţiu dintre autorii şi perioadele literare frecventate.

Poezia însemna pentru Pound efort şi trudă, o continuă aspiraţie către "eficienţa maximă a expresiei"[48], către stăpînirea perfectă a materialelor, întrucît "scriitorul spune exact ceea ce vrea să spună... cu o totală claritate şi simplitate"[49]; prin urmare, realizarea integrală a intenţiei artistice. Şi, cu toate acestea, pentru a-şi face intenţiile pe deplin clare, Pound a considerat necesar să şi le prezinte în şi mai simpla proză critică menită să le dezvăluie în întregime substanţa. Putem menţiona, spre exemplificare, faptul că poezia "Provincia deserta", din volumul *Personae* (1926) este explicată în capitolul "Arabia Deserta" din *Ghid spre Kulchur* (1938); la fel, "Un pact" în eseul "Ce simt despre Walt Whitman", capitol din *Spiritul romantismului* (1910) etc. Totuşi, pentru o prezentare mai sistematică a relaţiei creaţie imaginativă-critică vom urma clasificarea lui Pound însuşi.

Scanned with OKEN Scanner

a.Traduceri

Cea dintîi ca, de altfel, şi cea din urmă educaţie a sensibilităţii poetului au fost traducerile care includ, după cum vom vedea, imitaţii, adaptări, parodii şi pastişe. Să amintim aici că Pound, asemeni contemporanului său Max Beerbohm, considera parodia şi pastişa forme legitime de critică literară — traduceri din propria limbă maternă. "Arta sănătoasă înfloreşte într-o atmosferă de parodie", îi scria el lui Harriet Monroe în 1912; şi adăuga: "Presupun că parodia este cea mai bună formă de critică — ea selectează durabilul de aparent"[50]. El i-a parodiat, la propriu, pe Bertran de Born ("Sestina: Altaforte"), Robert Browning, Ford Maddox Ford (Hueffer), Alice Corbin, Richard Aldington. Iată parodia "Flăcăului din Shropshire" de Housman:

> Vai nouă, vai nouă,
> Oamenii se nasc şi mor,
> Curînd vom muri şi noi,
> De aceea hai să procedăm ca şi cînd am fi morţi deja.[51]

"Cantourile pisane" (1948) conţin numeroase parodii după Yeats, despre a cărui operă, ca şi despre cea a lui Joyce, Williams sau H.D.Pound, avea să mărturisească mai tîrziu că este mult prea familiarizat cu ea pentru a mai fi nevoie să-şi amintească cuvintele textelor parodiate.[52] Un caz şi mai interesant s-a ivit cînd Richard Aldington a început să-l parodieze pe Pound, ale cărui poeme erau deja traduceri, pastişe, adaptări şi, evident, parodii.

Primul pas important al lui Pound a fost descoperirea că o antologie bună de poezie străină este mult mai necesară şi mai utilă decît întregi volume de interpretare a acestei poezii; şi al doilea — studierea şi comentarea marilor traducători englezi, începînd cu Chaucer şi continuînd cu Dryden, Pope, Johnson, Browning şi Rosetti; în concepţia lui, toţi aceştia sînt poeţi care îşi pun o mască, imitatori obiectivi care au încercat şi au reuşit să stabilească o legătură vitală între ei, lumea contemporană şi trecutul literar al omenirii.

Cît priveşte o antologie de traduceri pentru vorbitorii de limbă engleză, ea poate fi constituită din primele sale volume de poezii; înainte de a-şi fi descoperit o voce poetică proprie, Pound se considera imitator al stilului altor scriitori iar primele sale

Scanned with OKEN Scanner

poezii erau măşti sau "personae" care îi permiteau să folosească, în diferite situaţii, vocea unor François Villon, Piere Vidal, Cavalcanti sau Rihaku. Aşadar *Personae* (1909, 1926), *Canzoni* (1911), *Riposte* (1912), *Sonetele şi baladele lui Guido Cavalcanti* (1912), *Des Imagistes* (1914), *Umbra* (1920) cît şi *Canto-urile* (1930-1969) sînt populate cu asemenea măşti mai mult sau mai puţin elaborate. De asemeni, multe din volumele sale de critică (*Spiritul romantismului*, de exemplu) conţin un mare număr de traduceri pe care, însă, Pound le considera pur şi simplu "exegetice".

Cele mai timpurii poezii ale sale sînt transpuneri aproape literale: din Heine — "Die Heimker" şi "Die Harzreise"; din Leopardi — "Monumentul ei, imaginea sculptată" fiind considerată una dintre cele mai fidele traduceri ale sale; sau din Joachim du Bellay — "Roma".

Acest fel de poezie întrutotul traductibilă, constînd din "proiectarea... de imagini asupra imaginaţiei vizuale", avea să fie caracterizată teoretic drept "phanopoeia"[53], spre deosebire de alt tip de poezie "traductibilă", numit "logopoeia — dansul intelectului printre cuvinte", care poate fi tălmăcit prin parafrazarea "atitudinii mintale a scriitorului originar; după ce i-ai determinat starea de spirit, s-ar putea să reuşeşti să-i găseşti un derivat sau un echivalent"[54]. Încercarea a devenit posibilă atunci cînd Pound a preluat eseurile lui Ernest Fenollosa şi traducerile acestuia din poezia chineză; astfel *Chitai* este publicat în 1915, fiind, în cea mai mare măsură, o culegere de traduceri din Rihaku (Li T'ai Po).

Ideogramele chinezeşti au devenit pentru Pound simboluri ale adevăratei comunicări iar traducerile lui sînt rezultatul eforturilor sale de a exprima în engleză gesturile grafice ale acestui alfabet. Masca lui Pound încearcă să sugereze modul în care ar scrie poetul originar aceleaşi poezii dacă ar trăi în secolul al XX-lea european şi ar avea cultura traducătorului. Una dintre cele mai remarcabile transpuneri este "Cîntecul arcaşilor din Şu", complet revăzută în volumul *Antologie clasică definită de Confucius* din 1955 şi intitulată "Oda 167". O dezvoltare remarcabilă a acestui interes o constituie apariţia hieroglifelor egiptene în volumul de *Canto-uri* din 1955 şi apoi a unui întreg volum de *Poeme de dragoste ale Egiptului antic*.

Scanned with OKEN Scanner

În aceeaşi manieră procedează Pound şi atunci cînd traduce din engleza veche un alt poem "logopoeic" — "Marinarul". După cum s-a observat de către cunoscători, traducerea este plină de greşeli, interpretări eronate sau construcţii sintactice forţate; ea păstrează doar cîteva dintre metaforele specifice poeziei din perioada respectivă în traduceri literale şi ecourile sonore ale originalului, ceea ce constituie începutul unei evoluţii într-o nouă direcţie — "melopoeia" — poezie complet intraductibilă deoarece se bazează pe cuvinte "încărcate cu proprietăţi muzicale"[55]; iar noile "personae" sînt traduceri din provensală, în special din Arnaut Daniel. Aici Pound obligă onomatopeele din limba engleză să le imite pe cele din provensală, inventează ritmuri şi rime care să traducă sentimentul şi intenţia originară, contorsionează sintaxa şi mutilează versurile pentru a adapta tradiţii formale cu totul diferite la propria limbă. Scopul este o ambiţioasă echivalenţă de sunet, sens şi imagine, deşi Pound ştie că "acea parte din poezia ta care se adresează *ochiului* imaginativ al cititorului nu pierde nimic prin traducerea într-o limbă străină; aceea care se adresează urechii ajunge numai la cei care o citesc în original"[56]. Putem, totuşi, aprecia ca excelente ritmul, rima şi refrenele incantatorii din poeme ca "In durance", sau "De Aegypto":

> I, even I, am he who knoweth the roads
> Through the sky, and the wind thereof in my body...
> (Eu, chiar eu sînt acela ce ştie
> Ale cerului căi şi vînturile lui în trupu-mi...)[57];

muzicalitatea perfectă a unei compoziţii proprii scrise în această perioadă ("Balada lui Goodly Fere"), sau orchestraţia simfonică din "Threnos", în care un vers obsedant — "Aşa frumoşi morţii" — se repetă sistematic iar fiecare strofă care îi urmează dezvoltă un cîmp referenţial diferit, intensificînd astfel treptat forţa emoţională a enunţului.

Experienţa de traducător, de căutător de echivalenţe în toate compartimentele limbajului poetic îşi pune puternic amprenta asupra scriitorului ca atare. Astfel "Întoarcerea", un frumos poem despre zeităţi păgîne care au reuşit să supravieţuiască doar ca umbre ale existenţelor lor anterioare, este considerat de Yeats ca fiind una dintre cele mai reuşite demonstraţii lirice pe

care le-a citit vreodată —singura în care a găsit ceea ce el numeşte ritm organic. În afară de aceasta, un mare număr de poezii, pe baza aceloraşi calităţi ritmice deosebite, au fost puse pe note de compozitori contemporani ca K.Ruth Heyman, J.C.Holbrooke sau Walter Morse Rummel ("Apparuit", "Mansarda", "Salutare", "Ceainăria"); mai mult, după cum Pound însuşi avea să mărturisească, o poezie ca "Dieu! Qu'il La Fait" a fost scrisă cu muzica lui Debussy în minte iar "Canto LXXV", în afară de cele cîteva versuri introductive, constă în exclusivitate dintr-o serie de portative muzicale.

În două eseuri despre Arnold Dolmetsch îl citim pe Pound justificîndu-şi acest mod de a scrie:

> Poezia este o compoziţie de cuvinte puse pe muzică...; poezia se vestejeşte şi se usucă atunci cînd părăseşte muzica... Poezia trebuie citită ca muzică şi nu ca oratorie... Poeţii pe care nu-i interesează muzica sînt, sau ajung, poeţi slabi... Poeţii care nu studiază muzica sînt deficitari.[58]

Muzica este arta adevărului, a preciziei şi clarităţii; ritmul organic descoperit de Yeats devine la Pound "ritm absolut" folosit în "poezia care corespunde exact emoţiei sau nuanţei emoţionale de exprimat", — ritm "interpretativ"[59]. De aceea este ridicat în slăvi Swinburne: "Sunetul dintr-o poezie despre somn este atît de profund încît cu greu ar putea fi citită cu voce tare — chiar glasul e atras spre somn"[60].

Aceleiaşi categorii îi aparţin traducerile sale din Cavalcanti cărora, totuşi, le anexează mai tîrziu comentarii cu analize de text amănunţite, menţionarea surselor, observaţii detaliate asupra procesului de traducere[61].

De la aceste pastişe, imitaţii şi parodii e o cale foarte scurtă pînă la adaptările majore care urmează. Pound începe să-şi dezvolte un stil poetic personal; în loc să trăiască prin şi în traduceri sentimentul contemporaneităţii cu trecutul, el încearcă să-i aducă pe antici printre contemporani, să influenţeze tradiţia într-un mod care aminteşte îndeaproape de cel reclamat de Eliot.

Astfel, în 1917 publică douăsprezece poeme sub titlul general *Omagiu lui Sextus Propertius* — o traducere care capătă deja valoarea unei opere originale. Pound se identifică cu locutorul —scriitorul latin din secolul întîi —şi recunoaşte, într-un articol

Scanned with OKEN Scanner

de mai tîrziu, că nu s-a pus niciodată problema unei adevărate traduceri, ci doar cea a încercării de a readuce la viaţă un om mort, de a transpune sensibilitatea trecutului în forme contemporane. Poemul se vrea —şi este —o paralelă ironică la elegiile lui Propertius din care, de altfel, noul context îşi extrage numeroase pasaje pe care le ordonează diferit, alături de aluzii şi traduceri greşite: "Cît priveşte atrocităţile de traducere, tot ce poate fi spus drept scuză este că sînt, sper, în cea mai mare parte, intenţionate şi făcute cu scopul de a dirija percepţia cititorului mai adînc în original..."[62]; şi, mai departe: "În privinţa adaptărilor, se ştie că toţi vechii maeştri ai picturii recomandau discipolilor lor să înceapă prin a copia capodopere şi numai după aceea să treacă la compoziţii proprii"[63].

Semnificaţia primei fraze citate mai sus este dublă: ni-l arată, în primul rînd, pe Pound susţinîndu-şi propriile realizări ca poet - traducător şi apoi demonstrează cu cîtă seriozitate considera el traducerea drept formă specifică, foarte importantă, a criticii literare. Traducerile nu sînt numai "evidenţa documentară prezentată de poetul Pound în sprijinul judecăţilor criticului Pound" —notează K.K. Ruthven —"ci sînt ele însele judecăţi şi comentarii asupra textelor de la care pornesc"[64].

Pentru a susţine această afirmaţie apelăm şi noi la autorităţile în materie. Ne amintim că Benedetto Croce refuza traducerile pe baza distincţiei discutabile pe care o făcea între intuiţie şi expresie; intenţia poetului nu precede formularea ei lingvistică şi de aici legătura indestructibilă dintre ele. Totuşi Croce nu neagă necesitatea traducerilor. Dacă ne întoarcem spre traducătorii înşişi pentru a-i auzi comentîndu-şi arta, întîlnim afirmaţii mai încurajatoare. Măsura în care o traducere este reuşită, pentru Matthew Arnold, este gradul în care produce un efect comparabil cu al originalului asupra unui cititor capabil să aprecieze acest original; prin urmare, apreciere critică şi traducere. Pentru a avea asupra cititorului străin acelaşi efect pe care îl are originalul asupra vorbitorilor limbii materne a autorului, traducerea ar trebui să răspundă tuturor cerinţelor criticii retorice. Preferinţele traducătorului depind de reacţiile sale faţă de textul pe care îl traduce —orice conotaţie îi aparţine; de aici, imperativul ca traducătorul să fie el însuşi scriitor, eventual dublat de un critic subtil; trebuie să fie poet în primul rînd fiindcă orice

Scanned with OKEN Scanner

fragment de traducere este o metaforă: sînt puse alături două elemente şi, în procesul de traducere, unul din ele este substituit de celălalt care îi preia sensurile —o "încărcătură" şi un "vehicol" deci, fiecare într-o altă limbă, pentru a folosi, în traducere aproximativă, termenii lui Richards. Forţa expresivă se naşte undeva la mijloc, între ele două, în spaţiul aproape inuman al înţelesurilor nenăscute încă. Şi în aceasta constă meritul lui Pound ca poet: dacă pentru Frost poezia este ceea ce se pierde în traducere, Pound încearcă să descopere ceea ce rămîne indestructibil chiar şi în traducere. Traducătorul trebuie, în cele din urmă, să fie şi critic, pentru că orice critică este, în mare măsură, o traducere: criticul traduce în limbaj propriu opera pe care o abordează.

Atît în calitatea sa de critic, cît şi în cea de poet original, traducătorul trebuie să se bazeze pe colaborarea cititorului:

> În ultimă instanţă, traducătorul este, în marea majoritate a cazurilor, incapabil să facă *toată* munca pentru cititorul leneş din punct de vedere lingvistic. El poate arăta unde este comoara, îl poate călăuzi pe cititor în alegerea limbii pe care s-o studieze şi-l poate ajuta foarte mult pe studentul grăbit care are cunoştinţe superficiale de limbă şi energia de a citi originalul în paralel cu reproducerea metrică.[65]

Exact cu acest lucru se ocupă şi Pound în primele sale volume şi dacă nu ne propunem să arătăm aici modalităţile specifice în care traducerile sale "critică" textele originale, este pentru că a făcut-o foarte bine, printre alţii, K.K.Ruthven.

b. Exerciţii în stilul unei anumite perioade

După cum s-a arătat deja, în 1934, aruncînd o privire retrospectivă asupra realizărilor sale timp de douăzeci de ani, Pound îşi caracterizează un alt mod de critică, gîndindu-se, probabil, la *Hugh Selwyn Mauberley* (1919, 1920), drept "exerciţiu în stilul unei anumite perioade". În mod evident, traducerile şi imitaţiile menţionate pînă acum aparţin şi ele unei categorii similare, dar atît timp cît autorul face această distincţie, preferăm să o păstrăm şi noi.

Ajungînd la concluzia că "cea mai bună apreciere critică,... singura critică a unei opere de artă ce are valoare permanentă sau cît de cît durabilă provine de la scriitorul sau artistul care

Scanned with OKEN Scanner

produce opera următoare"[66], Pound înregistrează în *Hugh Selwyn Mauberley* neputinţa unui om de a ajunge poet semnificativ după ani mulţi în care a încercat să reînvie spiritul clasic în poezie.

Poemul este alcătuit din două secţiuni, cam artificial unite, care prezintă experienţele şi preocupările a doi poeţi: în prima, un Pound ambiţios care se străduieşte să restaureze demnitatea literaturii şi, în a doua, un fictiv estet minor, pe nume Hugh Selwyn Mauberley. A arăta diferenţele dintre Pound din prima parte şi Mauberley din a doua s-ar fi dovedit o sarcină prea simplă pentru al treilea Pound, a cărui problemă majoră este aceea că, în caracterizarea primilor doi, se descoperă reacţionînd pozitiv faţă de Mauberley pe care îl condamnă şi dispreţuieşte, dar cu care îşi găseşte mai multe asemănări decît cu Pound pe care îl admiră. Concluzia primului ciclu, constînd din patruspre-zece poeme, este aceea că tradiţia poetică pe care încercase să o restabilească Pound este accesibilă numai în traducere, întrucît poezia engleză de la mijlocul secolului al XIX-lea încoace era condamnată la moarte înainte de a se fi născut. Căzînd victimă propriului *hubris*, Odiseu-Pound afirmă, într-o operă suprem ironică, semnificaţia eternă a misiunii frustrate a poetului, a posibilităţii sale de a deveni nemuritor numai prin mijlocirea artei.

Temele artistului dedicat, a contrastului dintre trecut şi prezent, a absurdităţii războiului, prăpastia dintre gustul public şi valoarea artistică autentică, dintre artă şi comerţ — toate sînt reluate în al doilea ciclu de poeme, cel din 1920, în care protagonistul îşi îndreaptă atenţia mai mult spre interior. În propoziţii ambigue, neterminate, aluzive, stil "Prufrock", Mauberley-Pound îşi dramatizează propriile limite ca artist şi spaima eşecului total. Refuzînd promisiunea oricărei civilizaţii viitoare, protagonistul sfîrşeşte în regresiune impasibilă şi izolare, într-un poem care se dovedeşte a fi cel mai pur exemplu de ironie poundiană.

După cum a devenit deja firesc, Pound revine la acelaşi subiect într-o "explicaţie" în proză; în 1918, după înrolarea în armată a lui Percy Wyndham Lewis, Pound preia rubrica "scrisorilor imaginare" pe care acesta le publica în "The Little Review"; "persona" folosită de el, prototipul pentru Mauberley,

Scanned with OKEN Scanner

este Walter Villerant, personaj care apare şi în poem şi care explicitează cîteva din consideraţiile (preluate şi de noi) care au stat la baza operei.

c. Critică în compoziţie originală

Propunînd o interpretare critică a istoriei şi evoluţiei interne a literaturii engleze, *Mauberley* constituie şi primul pas spre ceea ce Pound avea să înţeleagă mai tîrziu prin "critică în compoziţie originală", ilustrată cel mai bine de *Cantouri*.

Pound a lucrat la această "operă deschisă" — care a rămas neterminată — timp de peste patruzeci de ani; nu are nici început nici sfîrşit — procesul ca atare constituie scopul lucrării. Dacă se poate vorbi de vreun fel de coerenţă, aceasta se referă numai la constanţa atitudinii şi a sentimentelor exprimate şi nicidecum la organizarea compoziţională. De aceea s-ar putea spune, folosindu-ne de unul dintre conceptele lui Eliot, că ele reprezintă proiecţii obiectivate ale unor motive personale transfigurate artistic.

Canto-urile constituie principala realizare a lui Pound în domeniul criticii prin compoziţie originală deoarece ele formează, de fapt, jurnalul intelectual al maturităţii sale spirituale, înregistrarea de epifanii pe retina unui om de vastă cultură. El selectează, printre altele, marea literatură a trecutului şi o integrează în contexte noi, creînd astfel opere noi. Mitologia europeană, Renaşterea, diverse doctrine sociale şi economice, filozofia chineză, evenimente contemporane majore etc., toate sînt filtrate printr-un mare număr de conştiinţe - voci — Odiseu, Confucius, Malatesta, Adams, Jefferson şi alţii — într-un conglomerat de imagini cinematografice, întruchipări ale ideilor lui Pound despre trecut şi a accesibilităţii acestuia dinspre prezent. Mintea poetului călătoreşte pe coordonatele cele mai îndepărtate, acoperind mii de ani, făcînd întreg timpul istoric contemporan nouă prin fragmentarea şi juxtapunerea celor mai importante momente ale sale.

Traduceri şi adaptări din literaturi antice şi moderne se suprapun comentariilor critice asupra lui Blake şi Yeats sau consideraţiilor asupra strămoşilor spirituali şi a idealurilor pe cale de dispariţie; caracterele alfabetului chinezesc se combină cu nu-

Scanned with OKEN Scanner

merale arabe şi cifre romane, cu transcrieri fonetice din greacă, latină sau franceză şi portative muzicale; transferarea implicită a vocii de la un personaj la altul, alături de imitarea, ironică sau constructivă, a tonului sau metodelor altor autori; juxtapunerea de scene, pasaje lirice şi momente evocatoare; procedee ale fluxului conştiinţei printre reprezentări imagistice şi simboliste; vortexuri şi ideograme; şi, cu toate acestea, se poate observa cu uşurinţă că fiecare "unitate" recapitulează temele de bază în contexte noi — încă o dovadă a viziunii muzicale a lui Pound asupra poeziei.

Canto-urile nu tratează ceva anume, nimic sau totul — ele sînt despre orice sau, după cum bine observă Roy Harvey Pearce, orice poate fi despre ele. Sînt un excurs autobiografic, cu accentul bine marcat asupra felului în care a realizat acest excurs, asupra călătoriei ca atare: "faptul că poetul este obligat să conceapă arta poetică drept singurul mijloc de auto-identificare şi auto-conservare — acesta este unul dintre subiectele tragice ale timpurilor moderne"[67], acesta este subiectul tragic al lui Pound. El ştia acest lucru şi l-a acceptat fiindcă, probabil, l-a acceptat pe Walt Whitman, îndemnîndu-şi cititorii să meargă la şcoala lui, dar să nu-l iubească. Totuşi, spre deosebire de acesta, în loc să-şi proiecteze personalitatea asupra obiectelor şi fiinţelor din jur pentru a o studia şi iubi mai mult, Pound a distrus totul din jurul său pentru a nu mai avea nimic de care să se agaţe, pentru a rămîne cu actul pur.

Creaţia imaginativă a lui Pound sub forma criticii supreme este ilustrată în "Canto LLXXXV", unde Donald Davie îl vede recunoscînd că pentru el poezia putea fi la fel de bine o compoziţie între limitele paginii tipărite cît şi o formă care se încheagă în timpul lecturării ei; şi, tot aici, Pound pare să-şi dea răspuns la întrebarea referitoare la măsura în care o poezie construită din adnotări asupra unui text poate exista independent de acel text.

Din alt punct de vedere, critica în compoziţie originală realizată de Pound — şi nu numai aceasta — conţine şi cele mai multe dintre elementele de interpretare întîlnite la Eliot: aluzii, note, comentarii critice directe. Cu cît Pound citea mai mult, cu atît devenea mai conştient de un mare număr de strămoşi spirituali iar aluzia cîştiga teren în defavoarea originalităţii; se ajunge astfel, cu ultimele *Canto*-uri, la situaţia aproape paradoxală a

Scanned with OKEN Scanner

unei originalităţi ce constă doar în organizarea citatelor şi împrumuturilor.

Pound foloseşte aluziile, în opinia lui L.I.Lipking şi A.Walton Litz, cel puţin în trei moduri diferite. Unul dintre ele, menţionat deja, este cel al folosirii vocii unei alte perioade sau personalităţi prin intermediul unei "persona". A doua modalitate este folosirea artistică a stilului diferitelor perioade literare, ca în *Omagiu lui Sextus Propertius*. Aluzia ca atare, prin intermediul căreia trecutul şi prezentul capătă expresie unică, este folosită aproape în oricare din versurile sale; sursele cele mai frecvente sînt trubadurii secolului al doisprezecelea, Villon, Heine, Chaucer, Goethe, Cavalcanti, Whitman, Poe, Fenollosa, Browning, Homer şi Sappho, Ovidiu şi Properţiu, Dante, Tasso şi Shakespeare. Aluziile sînt fie simple împrumuturi, preluări, fie citate însoţite de explicaţii în noul context, aşa cum se întîmplă în "Canto-urile LII-LXXI", unde "cuvintele străine şi ideogramele fortifică textul, dar nu adaugă decît rareori cîte ceva care să nu fi fost exprimat în limba engleză, deşi nu totdeauna în versurile imediat învecinate cu aceste sublinieri"[68]. Pe de altă parte, toate aluziile sale la autori, opere, personaje sau locuri pot fi întîlnite atît în poeme cît şi în eseuri. Ca şi în cazul lui Eliot, cititorul poate fi şocat, descurajat, încîntat sau derutat de prezenţa lor în poezii, în vreme ce eseurile le relevă întreaga încărcătură emoţională şi informativă. Cunoaştem deja acest fel de poezie adnotată: autorul poate începe, ca în "In Exitum Cuiusdam", cu un proverb, un aforism citat în original, ca să dezvolte apoi un întreg comentariu asupra lui în restul poeziei,

Stilul aluziv al lui Pound —crede Ruthven —este adesea "atît de idiosincratic încît cititorul ideal al *Canto*-urilor (şi nu numai al lor) nu poate fi constituit decît de o comisie de specialişti în limbi şi literaturi clasice şi romanice, istorie, economie politică, literatură engleză şi americană, studii orientale"[69]. Cît priveşte scriitorul, Pound îl îndeamnă pe poetul tînăr "să fie influenţat de cît mai mulţi autori posibil, dar să aibă decenţa de a recunoaşte acest lucru imediat / aşa cum a făcut şi el în eseuri sau chiar în poeziile respective / sau să încerce să-l ascundă / aşa cum a făcut-o Pound în cele mai multe dintre *Canto*-uri/"[70].

În ceea ce priveşte notele, ele nu sînt, încă o dată, cu nimic diferite de cele adăugate de Eliot la "Pămînt pustiu". Ele pot consta în scurte indicaţii asupra personajelor sau situaţiilor din

Scanned with OKEN Scanner

poezie, ca în "Sestina, Altaforte" - "Bertrans de Born vorbeşte cu Papiols, jongleurul său"; dintr-o simplă explicaţie, cum e cea care urmează "Canto-ului LXXVII", în care sînt date echivalentele englezeşti pentru cele optsprezece ideograme din poem; o notă bibliografică, asemeni celei despre Piere Vidal, urmînd poeziei "Piere Vidal bătrîn"; sau chiar o analiză amănunţită a textului propriu-zis, ca în "Jelind pe treptele de nestemate"; iată poezia şi notele:

Mi-a umezit roua treptele de nestemate,
E tîrziu, roua mi-a umezit ciorapii de mătase,
Cobor perdeaua cristalină
Şi privesc luna-n toamna argintie.

Notă: Trepte de nestemate, deci un palat. Durere, deci motiv de nemulţumire. Ciorapi de mătase, deci o doamnă din alaiul curţii, nu o servitoare. Toamnă argintie, senină, deci el nu-şi poate găsi scuze pe seama vremii. Iar ea a venit devreme, fiindcă roua a umezit nu numai scările ci şi ciorapii. Poezia este preţuită mai ales pentru faptul că ea nu formulează nici un reproş direct.[71]

Criticii au primit, în general, aceste note ca semne de ironie sau insolenţă, dar ele pot fi considerate şi explicaţii utile, avînd în vedere contextul cultural cu totul diferit care ar putea introduce conotaţii ce scapă cititorului puţin familiarizat cu el.

Scriind despre Lionel Johnson, Pound ar fi putut să se refere foarte bine la poezii sau fragmente din poeziile proprii: "textele lui sînt, în cea mai mare parte, critică. S-ar putea aproape spune că sînt critică literară în versuri..."[72]. Critica în versuri scrisă de Pound poate fi un simplu comentariu asupra unor valori literare ale trecutului, cum sînt cele din "Întoarcerea" şi "Alchimistul" incluse în volumul *Riposte* (1912), sau o conversaţie imaginară implicînd judecăţi de valoare (asupra lui Whitman în cazul nostru):

Tu ai tăiat păduri virgine,
A venit vremea să sculptăm.
Avem o rădăcină şi o sevă —
Putem deci să ne-mprumutăm.[73]

În foarte multe cazuri, poezii pe care le-a scris la începutul carierei sale literare se constituie în comentarii asupra destinu-

Scanned with OKEN Scanner

lui, valorii, impactului sau mesajului aceloraşi texte; "Tenzone", de exemplu, se referă la relaţia dintre poemele sale şi cititori:

Le vor accepta oare oamenii?
(i.e. aceste cîntece)
Ca o fată fugărită de-un centaur
(sau un centurion)
Se-ndepărtează cu strigăte de groază.

Le va atinge oare verosimilul?
Virgina lor stupiditate e de neademenit.
Vă implor, prietenii mei critici,
Nu începeţi a-mi procura auditoriul.[74]

În alte cazuri Pound se adresează propriilor sale poezii, "tovarăşilor lui de suferinţă", ("Condoleanţă") creînd astfel un context ironic în interiorul căruia îşi poate permite afirmaţii altminteri imposibile. Iată cîteva extrase din "A doua salutare":

Aţi fost lăudate, cărţile mele,....
.....
Observaţi iritarea generală:

"Acesta e", spun ei, "nonsensul ce-l aşteptăm de la poeţi"?
"Unde e pitorescul"?
"Unde-i vîrtejul de emoţii"?
"Nu! prima lui operă rămîne cea mai bună".
"Sărmanul! şi-a pierdut iluziile".

"Mergeţi, nude şi neruşinate cîntecele,
Mergeţi cu pas uşor!
.....
Mergeţi! întineriţi totul!"[75]

"Ité", "Salvaţionistii", "Coda", "Epilog", "Mandat" sau "Veniţi, cîntecelele mele" sînt numai cîteva din poeziile din *Personae* în care Pound îşi exprimă, în maniera de mai sus, crezul artistic:

Mergeţi, cîntecele mele, găsiţi-vă lauda celor tineri şi a celor necruţători,
Mişcaţi-vă numai printre iubitorii de perfecţiune.[76]
Veniţi, cîntecele mele, haideţi să vorbim despre perfecţiune
Vom ajunge destul de indezirabili.
.....

Scanned with OKEN Scanner

Veniţi, cîntecele mele,
Să ne ridicăm împotriva acestui ocean de stupizenii.[77]
O, cîntecele mele,
De ce priviţi cu atît nesaţ şi curiozitate în ochii oamenilor,
Vă veţi găsi oare morţii printre ei?[78]

Rolul "cîntecelor" sale este indicat în "Mandat", sau "Noi instrucţiuni", care depăşeşte, probabil, toate aşteptările conţinînd o conversaţie cu poemul ce tocmai se naşte pe hîrtie:

Veniţi, cîntecele mele, să exprimăm...
.....
Bestii mici şi insolente, neruşinate, fără-mbrăcăminte!

Dar tu, cîntecul cel mai nou dintre toate,
Nu eşti destul de bătrîn ca să fi făcut prea mult rău;
Îţi voi aduce o haină verde din China,
Cu balauri desenaţi pe ea,
Îţi voi aduce pantalonii din mătase stacojie
De la statuia lui Hristos din Santa Maria Novella,
Nu au decît să spună că ne lipseşte gustul
Sau că sîntem o familie fără castă.[79]

Acest tip de comentariu sau autojustificare narcisiacă avea să rămînă una din metodele sale permanente; astfel, mult mai tîrziu, la mijlocul "Canto-ului XCVI" întîlnim următoarea secţiune în proză: "Dacă nu scriem nimic în afară de ceea ce este cunoscut deja, cîmpul înţelegerii noastre nu se va lărgi niciodată. Mai cerem dreptul, din cînd în cînd, de a scrie pentru cîţiva oameni cu interese speciale şi a căror curiozitate merge pînă la amănunte".[80] Şi iată poezia "Silet", în care poetul meditează asupra actului însuşi de a pune peniţa pe hîrtie, de a se angaja:

Cînd văd nemuritoarea pastă neagră
Curgînd din pana-mi fără moarte-ntreb:
Să mă mai sinchisesc de ceea ce gîndesc
Cînd e de ajuns numai ce spun?[81]

La fel, în "Laudă lui Ysolt" (Ysolt întruchipează impulsul inexprimabil al poetului de a crea frumuseţe) Pound reuşeşte să formuleze poetic modul în care dorinţa de a scrie anihilează sentimentul înstrăinării şi inferiorităţii: cunoaşterea faptului că "ar putea fi mulţi cîntăreţi mai buni ca [El] "nu-l poate împiedica

Scanned with OKEN Scanner

să creeze noi poeme; în "Ortus" scrie despre dificultatea de a numi şi stăpîni poetic obiectele, de a le face "sufletul să se nască", de a le uni într-un întreg, într-o "singură fiinţă".

Strîns legată de această critică narcisiacă a propriilor poeme chiar în textele criticate este şi o altă formă de auto-confruntare pe care o putem denumi critică prin revizuire. (Să ne amintim că "Pămîntul pustiu", pînă a ajunge la forma pe care i-o cunoaştem, a fost redus la aproape jumătate de Pound şi apoi revăzut de Eliot însuşi, procedeu pe care W.K.Wimsatt Jr. l-ar include fără ezitare în categoria "erorilor intenţionale"). Astfel, în poemele finale din ciclul *Mauberley*, Pound citează fraze şi versuri întregi din prima parte, pe care le obligă să-şi expună valenţele unui context diferit, adeseori ironic. "Canto-urile LXXXV-XCV" conţin atît de multe elemente din poemele volumului *Personae* încît s-a ajuns la ipoteza că Pound avea în minte, la un moment dat, ideea unei forme circulare a acestora —de a termina acolo unde începuse, restabilind unitatea şi coerenţa întregii sale opere prin integrarea primelor versuri în aceste ultime pagini pe care avea să le scrie. De fapt, cea mai mare parte a materialului care stă la baza *Canto*-urilor a fost publicată în operele de tinereţe şi reluată acum în versiuni mai complicate şi mai greu de descifrat.

Desigur, numai poeţi cu un spirit critic foarte ascuţit —Pound, Eliot sau Ransom —şi-au putut susţine teoretic şi practic intenţia de a crea o operă masivă, de o viaţă, clădind şi refăcînd mereu aceleaşi materiale, perfecţionîndu-şi metode îndelung elaborate, revizuindu-şi, în repetate rînduri, primele poeme, încercînd să le aducă la nivelul altor vîrste sau perioade de creaţie. Dintr-o cu totul altă perspectivă, Robert Frost spre exemplu, nu a efectuat aproape nici o schimbare pentru operele sale complete, în care a inclus nu poezii pe care le considera reuşite în momentul antologării (fapt care ar fi presupus o atitudine critică), ci aproape tot ce scrisese pînă atunci, poezii reprezentative pentru diferitele etape prin care s-a dezvoltat personalitatea creatoare.

Dar, dintr-un al treilea punct de vedere, modificările repetate făcute de Pound ar putea fi considerate la fel de bine şi o negare a criticii (sau a unui anumit fel de critică) întrucît ele distrug fără

Scanned with OKEN Scanner

încetare unitatea inițială a textului, anumite nivele de contextualizare și, odată cu acestea, sentimentul că poezia este o creație singulară, un răspuns, înregistrarea unei atitudini; în momentul revizuirii, răspunsul sau atitudinea se referă la cu totul altceva —la poezia ca atare; metoda este, de altfel, practicată și de criticii de reputație îndoielnică atunci cînd doresc ca un text să fi fost așa cum le-ar fi convenit, fără cutare sau cutare vers sau strofă.

d. Imagism: vorticism

Primii pași spre imagism au constat, după cum am văzut, în activitatea de traducător a lui Pound, mai ales din engleza veche, precum și în descoperirea ideogramelor, a literelor chinezești și a hieroglifelor egiptene —acestea din urmă transformîndu-se, în ultimă instanță, într-un fel de receptacul pentru limbajul său poetic ideal. Un alt eveniment care a contribuit în aceeași direcție a fost colaborarea strînsă dintre el și T.E.Hulme, eseistul care a reprezentat principala voce pentru o "renaștere clasicistă" în poezia engleză de la începutul secolului nostru. Singura sa operă, *Speculații*, constînd în cea mai mare parte din prelegeri și conversații, a fost publicată postum, în 1924.

Pornind, într-unul din eseuri, de la constatarea că romanticii "au epuizat,... au extras tot ce se putea extrage" din activitatea creatoare de tip expansiv, Hulme pledează pentru "o nouă metodă, o nouă convenție în care să ne eliberăm..."[82] Esențial este "să dovedim că frumusețea se află în lucruri mărunte, seci. Principalul scop este descrierea exactă, precisă și fermă...; trebuie folosită limba iar limba este, prin natura ei, proprietate comună; ceea ce înseamnă că nu exprimă niciodată ceva exact, ci un compromis —ceea ce îmi este comun mie, ție, tuturor. Dar fiecare dintre noi vede oarecum diferit și pentru a exprima clar și exact ceea ce vedem trebuie să ducem o luptă crîncenă cu limbajul /cum crîncenă, într-adevăr, a fost a lui Pound/, fie el limbajul cuvintelor, fie cel propriu altor arte"[83]. În continuare Hulme propune un vers "straniu", "sec" și "sofisticat", insistă asupra faptului că meșteșugul trebuie să constituie caracteristica principală a creației poetului, în contrast cu încercarea de a-ți face cunoscute problemele personale; poezia înseamnă, în pri-

Scanned with OKEN Scanner

mul rînd, imagini, care sînt nu simple înfloriturí, ci esenţa însăşi a limbajului intuitiv; complexitatea acestuia este organică şi nu mecanică. Nuanţarea şi dezvoltarea acestui din urmă aspect se organizează într-un paragraf care ar putea fi dedicat, fără îndoială, lui Eliot sau Pound:

> O minte puternic imaginativă cuprinde şi combină într-un singur moment toate ideile importante ale unei poezii sau tablou şi, în timp ce lucrează cu una din ele, ea lucrează şi le modifică pe toate celelalte în legătură cu aceasta, fără a pierde din vedere maniera în care se influenţează una pe cealaltă — tot aşa cum mişcarea corpului unui şarpe se transmite tuturor segmentelor deodată iar voinţa lui acţionează, în acelaşi timp, în inele care se mişcă în sensuri contrarii.[84]

Şi, în final, o anticipare a "corelativului obiectiv" al lui Eliot:

> Dacă poezia este sinceră în adevăratul înţeles al cuvîntului, avem de a face cu versuri de cea mai înaltă factură atunci cînd, chiar dacă subiectul e trivial sau emoţiile mult prea detaşate, pentru a obţine curba exactă a sentimentului sau gîndului de exprimat, se simte necesitatea unei analogii totale.[85]

Mai întîi ca anexă la *Riposte* (1912) şi apoi la *Personae*, Pound a publicat "opera poetică completă a lui T.E.Hulme", una dintre cele cinci poezii, considerate reprezentative pentru metoda imagistă, fiind "Toamnă":

> Fior de frig în noaptea de toamnă —
> Am plecat peste graniţă
> Şi am văzut luna roşcată sprijinindu-se pe un gard
> Ca un secerător cu faţa roşie.
> Nu m-am oprit să spun nimic, am dat din cap,
> Şi erau stele galeşe în jur
> Cu feţe albe, de copii de-oraş.[86]

Obiecţia care s-ar putea face — singurul moment în care dezvoltarea poeziei nu corespunde perceptelor teoretice — este folosirea adjectivului "galeşe" în penultimul vers, determinare subiectivă a unei realităţi, ce poate fi categorisită fără ezitare în

Scanned with OKEN Scanner

rîndul "erorilor patetice": "Nu folosiţi nici un cuvînt de prisos, nici un adjectiv care să nu releve ceva"[87].

Ca mişcare literară, imagismul a luat fiinţă în 1911, cînd F.S.Flint, Richard Aldington, Ezra Pound şi Hilda Doolittle s-au grupat în jurul filozofului amator din Cambridge şi au început să scrie poezii în maniera indicată şi exemplificată de el sau să teoretizeze noua doctrină estetică. Cea mai mare parte dintre primele lor versuri şi eseuri a fost publicată de Amy Lowell în "Poetry". După cum avea să observe mult mai tîrziu Northrop Frye, "imagismul" a rămas mai mult o mişcare critică decît una creatoare, deoarece teoria ne apare astăzi aproape ca o compensaţie pentru realizările lor imaginative. Această teorie, asupra căreia au căzut de acord Pound, H.D. şi Aldington, ne informează că "Imagism" înseamnă:

1. Tratarea directă a "materialului", fie el obiectiv sau subiectiv; 2. A nu se folosi absolut nici un cuvînt care nu contribuie la prezentare; 3. Compoziţie în ritmul frazei muzicale, nu în cel al unui metronom[88]. Ceva mai tîrziu, Pound avea să definească imaginea drept "ceea ce se prezintă ca un complex intelectual şi emoţional într-un anumit moment"; ea ne dă "sentimentul eliberării neaşteptate,... al dispariţiei limitelor spaţiale şi temporale..."[89]; el putea să se refere la poezia "Mansarda" de exemplu:

Intră zorii cu paşi mărunţi
Ca o Pavlovă aurită...[90]

sau la "Un obiect":

Lucrul acesta, care are un cod, dar nu substanţă,
A-nlocuit cunoaşterea cu sentimente
Şi-acum nimic
nu-i tulbură reflecţiile[91];

fiindcă Pound crede "că adevăratul simbol perfect este obiectul natural,... aşa încît înţelesul şi calitatea poetică a unui pasaj nu sînt pierdute de cei care nu înţeleg simbolul ca atare, de cei pentru care, de exemplu, un uliu rămîne un uliu"[92]. El doreşte, de asemeni, ca "în poezie cuvintele să-şi urmeze ordinea firească"[93] şi crede în deosebita putere de sugestie a obiectelor percepute separat, în individualitatea lor; de aceea, probabil, multe din bucăţile sale imagiste sînt construite pe baza tensiunii create

între elementele unor comparaţii mai mult sau mai puţin neobişnuite, comparaţii ale căror posibilităţi sînt forţate uneori pentru a întîmpina nevoile unei imaginaţii avide de exprimare directă, controlată totuşi de un spirit lucid, conştient de faptul că tocmai această împrejurare presupune, ca urmare a naturii speciale a limbajului, o precizie indirectă:

Au venit trei spirite la mine
Şi m-au luat deoparte,
Acolo unde crengi de măslin
Zăceau desfrunzite pe pămînt:
Masacru pal sub ceaţa de cleştar.[94]

Acest stil *haiku* tipic poate fi exemplificat şi prin "Figură de dans" sau "Lustra":

Şi zilele nu sînt de ajuns de pline
Şi nopţile nu sînt de ajuns de pline
Şi viaţa, ca un şoarece de cîmp, se furişează
Fără să mişte iarba.[95]

Asemenea unităţi structurale care, în cele mai multe cazuri, aproape că impun repetiţia, par a fi transcrierea unei emoţii provocate de prezenţa unui obiect, a unei situaţii, eveniment sau gînd. Coborînd din metrou undeva în Paris, poetul este întîmpinat de feţe, feţe care vin şi trec pe lîngă el şi după luni de încercări neizbutite de a capta în cuvinte sentimentul trezit de şuvoiul de chipuri care îl asaltaseră, rezultă "Într-o staţie de metrou":

Apariţia acestor feţe în mulţime:
Petale pe o creangă umedă şi neagră.[96*]

---

* Includem şi faimoasa relatare a lui Pound asupra modului în care a compus această poezie, conţinînd şi comentariul asupra diferenţelor esenţiale dintre "amygistele" picturi verbale impresioniste ale lui Lowell şi elaborarea impresiilor iniţiale în forme semnificative: "Imagismul nu este simbolism. Simboliştii se preocupau de "asocieri", un fel de aluzii, aproape alegorii. Ei au forţat simbolul să degenereze pînă la condiţia de simplu cuvînt... Pe de altă parte, imagism nu înseamnă nici impresionism...
Acum trei ani am coborît dintr-un metrou în staţia La Concorde şi am văzut deodată un chip frumos şi apoi încă unul şi încă unul, apoi faţa frumoasă a unui copil şi apoi încă o femeie frumoasă şi toată ziua am încercat să găsesc cuvintele care să mi se pară potrivite pentru frumuseţea acelei emoţii neaş-

Dar juxtapunerea nu este suficientă: două imagini pot fi asociate una cu alta, dar este foarte posibil ca ele să rămînă nedefinite şi incapabile de a evoca o stare de spirit, în primul rînd fiindcă nu avem întotdeauna un poet-critic care să ne explice în proximul eseu situaţia de la care a pornit, epifania. De aceea trebuie elaborat un nou procedeu —acela de a circumscrie subiectul, de a-ţi îngusta treptat cîmpul imaginativ-observaţional, eliminînd una cîte una conotaţiile cuvintelor folosite, pînă cînd ajungi să încadrezi şi să controlezi imaginea precisă, în legătură cu care îţi poţi permite şi "o concluzie":

O, ciudată faţă din oglindă!
Obscen tovarăş, sfîntă jertfă,
Nebunul meu stors de durere,
E vreun răspuns? Voi milioane,
Care cîntaţi, luptaţi şi treceţi,
Glumiţi, sfidaţi, minţiţi!
/?/?/?
Şi tu?[98]

Yvor Winters găseşte că nici acest procedeu nu satisface; întrucît este utilizat un singur aspect al limbii, cel conotativ, acelaşi număr de cuvinte poate comunica mai puţin decît dacă ar fi folosit şi aspectul lor denotativ în acelaşi timp. "Atunci cînd e diminuată forţa denotativă a limbii, conotativul devine, în mod proporţional, un parazit al denotaţiilor din contexte anterioare, deoarece cuvintele nu por forma asociaţii fără a avea sensuri ca atare".[99]

---

teptate. Şi în seara aceea, în drum spre casă, pe Rue Raynouard, mai încercam încă şi deodată am găsit expresia. Nu vreau să spun că am găsit cuvintele, dar mi-a venit o ecuaţie... nu în limbaj, ci în mici pete de culoare. Doar atît — o "structură", şi poate nici măcar o structură, dacă prin aceasta ne referim la ceva care conţine o "repetiţie". Dar era un cuvînt, începutul, pentru mine, al unui limbaj în culori. Nu vreau să spun că nu eram la curent cu poveştile de adormit copii despre asemănarea dintre culori şi tonurile muzicale. Cred că sînt stupide. A încerca să faci notele să corespundă unor culori, mereu aceleaşi, e ca şi cum ai ataşa sensuri minore unor simboluri...
"Poezia unei singure imagini" este o formă de suprapunere, adică o idee clădită deasupra alteia. Am găsit-o folositoare pentru a scăpa din impasul în care rămăsesem cu emoţia din metrou. Am scris o poezie de treizeci de versuri şi am distrus-o, fiindcă era ceea ce numim "operă de a doua intensitate". Şase luni mai tîrziu am scris o poezie de două ori mai scurtă; după un an am compus fraza tip *haikku*...[97]

O aglomerare nominală, eliminarea pe cît posibilă a verbului, par să răspundă tuturor celor trei principii imagiste:

Voi cînta păsările albe
Din apele albastre ale cerului,
Norii ce-i sînt stropi în mare.[100]

Cu toate acestea, cel puţin din punctul de vedere al celor care le citim după jumătate de secol de la apariţie, cele mai reuşite poezii imagiste ale lui Pound sînt acelea în care realizează proiecţii lingvistice deliberate ale unor intuiţii sau descoperiri neaşteptate:

Fîşii de culoare, sîrme încîlcite, mi se înalţă dintre degete;
Am înfăşurat vîntul în jurul umerilor tăi
Şi metalul topit al umerilor tăi
Se-ndoaie-n unduirea vîntului.[101]

O asemenea poezie nu este foarte austeră, seacă sau dură; nu este nici măcar directă sau precisă; dar conţine o imagine centrală, un embrion din care poetul îşi modelează reacţia într-un text care depăşeşte şi emoţia ca atare şi metafora rigidă, îngheţată. Încă două exemple:

Şi mi-am văzut în soare doamna
Cu părul despletit, un snop de aripi,
Şi-n spate — roşii razele de soare.[102]

"Oricum ar fi, îţi mulţumesc",
Şi se întoarce-apoi
Şi-aşa cum raza soarelui pe flori agăţătoare
Păleşte cînd le-ntoarce vîntul într-o parte
Se-ndepărtă de mine-n grabă...[103]

În asemenea versuri nu ni se pare că faptul poetic a pre-existat formulării sale lingvistice, aşa cum pretinde Pound.[104] Ceva a şocat şimţurile poetului, dar faptul respectiv devine subiect de observaţie în aceeaşi măsură ca pentru un prozator, pentru a fi transformat apoi într-o revelaţie bine conturată din punctul de vedere al cititorului. Poemul îşi extrage ritmul, efectele semantice şi structura lingvistică în general dintr-un centru intuitiv iniţial fără a se limita la acesta — altfel nu ar mai "izbi ochiul imaginativ al cititorului". Aceeaşi constatare o face şi Pound, de

fapt, dar cu privire la alţi scriitori — la Cavalcanti şi poezia sa obsesiv nominală, la Robert Frost care "pictează obiectul — obiectul aşa cum îl vede *el*"[105], sau la Wordsworth, care "avea o înclinaţie deosebită spre imagism... dar a îngropat-o într-un pustiu de behăituri"[106]; sau cu referire la claritatea lui Joyce sau "duritatea" poeziei franceze.

De obicei, asemenea imagistică statică se dovedeşte eficace în poezii construite în jurul unei singure imagini, aşa încît trecerea spre imaginile dinamice aproape că se impunea de la sine. Semnificaţia poeziei este transmisă, în acest caz, de la imagine la imagine într-o serie de explozii semantice, legate una de alta printr-un flux de energie, un "vortex" purificator al minţii care despoaie faptul exterior de orice alte calităţi şi-l lasă nud pentru a putea fi folosit în poezie. Primele încercări ale lui Pound de a se îndepărta de imagism sînt "Lîngă Periogord" şi "Partida de şah", — aceasta din urmă folosind o înşiruire de participii prezente pentru a crea efectul de flux sau vîrtej menţionat mai sus.

În articolul său despre "Vorticism", Pound încearcă să arate că această "artă a viitorului" nu este, de fapt, nimic altceva decît o combinaţie de expresionism, neocubism şi imagism care include de poeţi, compozitori, pictori şi sculptori — Wyndham Lewis, Wadsworth, Epstein, Brzeska, Etchells, Picasso. Din păcate, "mişcarea" a durat mult prea puţin ca să mai aibă vreo semnificaţie aparte, în vreme ce imagismul, cu origini sigure în activitatea de traducător a lui Pound, s-a bucurat de răsunet mondial, avînd o influenţă considerabilă asupra formării şi dezvoltării unor poeţi ca Eliot, Sandburg, Lindsay, Monroe, Williams şi mulţi alţii.

Singura prelungire evidentă a sistemului teoretic şi a practicii poetice a lui Pound printre contemporani este ceea ce s-a constituit sub numele de "vers proiectiv". Poeţi şi critici, grupaţi, într-un moment sau altul, în jurul lui Charles Olson la Colegiul "Black Mountain", unde au scos şi un număr de reviste de circulaţie restrînsă, şi-au format concepţia despre ritm şi compoziţie sub influenţa lui Pound, în unele cazuri prin intermediul lui William Carlos Williams.

Charles Olson scrie despre şi în limbaj colocvial, sintaxă directă, simplă, înşiruire de fraze în "unităţi de atenţie" şi metru variabil; în manieră declarat poundiană, el defineşte poezia ca

Scanned with OKEN Scanner

pe o "construcţie de înaltă tensiune", care transferă, *proiectează* energia poetului către cititor sub forma unei compoziţii deschise, bazată pe un lanţ de percepţii; fiecare dintre ele conducînd în mod nemijlocit la următoarea. În afară de aceasta, în *Poemele Maximus* (1953-1961), de exemplu, Olson se foloseşte în mare măsură de metoda aluzivă introdusă de Eliot şi Pound; toate sînt poezii fragmentare, discursive, conţinînd note asupra celor anterioare sau ulterioare, ale lui sau ale altor poeţi. Asemeni *Canto*-urilor, ele nu urmează vreun fir "narativ", nu au o "persona" constantă, ci numai o continuitate simulată de teme recurente şi un "centru de conştiinţă".

Versul proiectiv al lui Charles Olson i-a creat discipoli sau imitatori printre poeţi ca Robert Duncan, Paul Blackburn, Denise Levertov, Robert Creeley şi Michael McClure. Toţi scriu poezie directă, aspră, neşlefuită, în exprimări simple şi laconice, folosind un limbaj selectat cu cea mai mare atenţie; toţi încearcă să fie ceea ce Pound a fost în capodoperele sale.

NOTE

1. T.S.Eliot, *On Poetry and Poets*, Faber and Faber Limited, London, 1961, pp.106-107.
2. *ibid.*, p.15.
3. *ibid.*, p.147.
4. T.S.Eliot, *The Sacred Wood Essays on Poetry and Criticism*, Methuen & Co.Ltd., London, 1972, p.125.
5. T.S. Eliot, *Selected Essays*, New York, 1950, p.226.
6. T.S.Eliot, *Selected Poems*, Faber & Faber Limited, London, 1967, p.24.
7. ibid., p.23.
8. *ibid.*, pp.22-24.
9. *ibid.*, p.24.
10. Eliot, *The Sacred Wood*, p.100.
11. Eliot, *Selected Poems*, p.15.
12. Eliot, *The Sacred Wood*, p.55.
13. Eliot, *Selected Poems*, p.26.
14. Eliot, *The Sacred Wood*, p.59.
15. vezi Hazard Adams, *The Contexts of Poetry*, Methuen & Co.Ltd., London, 1965, pp.149 şi urm.
16. Eliot, *Selected Poems*, p.11.

Scanned with OKEN Scanner

17. *ibid.*, p.21.
18. *ibid.*, p.33.
19. *ibid.*, p.33.
20. Roy Harvey Pearce, *The Continuity of American Poetry*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1961, p.299.
21. Eliot, *Selected Poems*, p.41.
22. *ibid.*, p.35.
23. Eliot, *The Sacred Wood*, pp.48-49.
24. Eliot, *Selected Poems*, p.52.
25. *The Sacred Book of the East*, trad. de F.Max Muller, Oxford, 1881, pp.134-135, citată de Philip R.Headings în *T.S.Eliot*, Twayne Publishers Inc., New York, 1967, pp.175-176.
26. Eliot, *Selected Poems*, p.66.
27. *ibid.*, p.62.
28. *Thirteen Upanishads*, trad. de Robert Ernest Hume, London, 1921, p.150, în Headings, p.65.
29. Prelegere nepublicată, *English Letterwriters*, New Haven, Connecticut, 1933, în Headings, p.51.
30. Eliot, *The Sacred Wood*, pp.50-52.
31. Eliot, *Selected Essays*, p.200.
32. Eliot, *Selected Poems*, p.83.
33. *ibid.*, p.85.
34. *ibid.*, p.88.
35. *ibid.*, p.90.
36. Eliot, *On Poetry and Poets*, p.26.
37. *ibid.*, p.33.
38. *ibid.*, p.39
39. *ibid.*, p.72.
40. *ibid.*, p.87.
41. *ibid.*, p.98.
42. *ibid.*, p.106.
43. *ibid.*, p.112.
44. *ibid.*, p.110.
45. *Literary Essays of Ezra Pound*, editate şi cu o introducere de T.S. Eliot, New Directions, New York, 1954, p.XIII.
46. ibid., p.2.
47. ibid., p.74.
48. Lawrence I. Lipking şi A. Walton Litz (ed.), *Modern Literary Criticism*: 1900-1970, Atheneum, New York, 1972, p.53.
49. ibid., p.49.

Scanned with OKEN Scanner

50. vezi K.K. Ruthven, *A Guide to Ezra Pound's "Personae"* (1926), University of Carolina Press, Berkeley and Los Angeles, 1969, p.176.
51. Ezra Pound, *Personae: The Collected Shorter Poems*, New Directions, New York, 1971, p.43.
52. Lipking, Litz, p.80.
53. *ibid.*, p.58.
54. *ibid.*, p.58.
55. *ibid.*, p.58.
56. *ibid.*, p.74.
57. Pound, *Personae*, p.18.
58. Pound, *Literary Essays*, p.437.
59. *ibid.*, p.9.
60. *ibid.*, p.29.
61. *ibid.*, pp.162 şi urm.
62. *ibid.*, p.172.
63. *ibid.*, p.10.
64. Ruthven, p.4.
65. Pound, *Literary Essays*, p.200.
66. *ibid.*, p.406.
67. Pearce, p.42.
68. Lipking, Litz, p.256.
69. Ruthven, p.1.
70. Pound, *Literary Essays*, p.5.
71. Pound, *Personae*, p.132.
72. Pound, *Literary Essays*, p.361.
73. Pound, *Personae*, p.89.
74. *ibid.*, p.81.
75. *ibid.*, pp.85-86.
76. *ibid.*, p.95.
77. *ibid.*, p.99.
78. *ibid.*, p.103.
79. *ibid.*, p.94.
80. Pound, *Cantos*, New Directions, New York, 1970, p.659.
81. Pound, *Personae*, p.59.
82. T.E. Hulme, "Romanticism and Classicism", în *Perspectives on Modern Literature*, editat de Fr.J. Hoffman, Row, Peterson, and Co., New York, 1962, p.62.
83. *ibid.*, p.68.
84. *ibid.*, p.70.
85. *ibid.*, p.69.
86. Pound, *Personae*, p.252.

Scanned with OKEN Scanner

87. Pound, *Literary Essays*, p.4.
88. *ibid.*, p.3.
89. Lipking, Litz, p.72.
90. Pound, *Personae*, p.83.
91. *ibid.*, p.63.
92. Pound, *Literary Essays*, p.9.
93. *ibid.*, p.362.
94. Pound, *Personae*, p.92.
95. *ibid.*, p.85.
96. *ibid.*, p.108.
97. Lipking, Litz, p.37.
98. Pound, *Personae*, p.55.
99. vezi Wimsatt, *The Verbal Icon*, p.146.
100. Pound, *Personae*, p.7.
101. *ibid.*, p.170.
102. *ibid.*, p.49.
103. *ibid.*, p.40.
104. vezi Pound, *Literary Essays*, pp.53-54.
105. *ibid.*, p.382.
106. *ibid.*, p.277.

Scanned with OKEN Scanner

ILUSTRAREA PROPRIILOR CONCEPTE CRITICE

1. Preliminarii

Primele contribuţii la fundamentarea a ceea ce astăzi este deja o veche "nouă critică" au fost semnate de teoreticieni ca Eliot, Richards, Pound şi Empson — de formaliştii care considerau literatura ca pe o structură estetică în primul rînd, concentrîndu-se asupra analizei interne, a studiului de text, evitînd informaţiile din afară (vezi antecedente în Poe, Coleridge, James).

Sintagma ca atare a fost folosită pentru prima oară de Joel Spingarn într-un discurs inaugural intitulat "Noua critică" şi ţinut, în 1910, la Columbia University; el nu a definit conceptul, ci s-a mărginit doar la a respinge, argumentat şi sistematic, încercările şi practicile universitare de pînă atunci de a clasifica literatura în perioade şi grupări, după diverse criterii extraliterare. Dar nucleul Noii critici s-a format la sfîrşitul deceniului al doilea şi începutul celui următor la Vanderbilt University în Nashville-Tennessee cînd profesorul John Crowe Ransom iniţia aşa-numitul "Fugitive Group". În aprilie 1922 a apărut şi primul număr al revistei "The Fugitive". Gruparea iniţială se organiza în jurul lui Ransom şi Allen Tate, cărora li s-au alăturat, ceva mai tîrziu, Donald Davidson şi Robert Penn Warren, pe atunci proaspăt student; în anii următori mişcarea şi-a găsit adepţi printre critici de talia lui Cleanth Brooks, R.P.Blackmur, W.K.Wimsatt Jr.

Scanned with OKEN Scanner

sau René Wellek. Aceluiaşi grup aparţinea şi un număr de "fugitivi" a căror operă prezintă o importanţă secundară: Laura Riding (Gottschalk), Stanley Johnson, Brock Stevenson, Jesse Wills, Merrill Moore, William Frierson, Walter Clyde Curry şi Andrew Lyttle. Nu atît membri ai societăţii, cît mai mult influenţaţi de ea au fost, în deceniile următoare, Karl Shapiro şi Randall Jarrell, ambii atît poeţi cît şi critici.

Cinci dintre "fugitivi" — Ransom, Tate, Warren, Brooks şi Davidson — au semnat împreună, în 1930, manifestul *Iau atitudine: Sudul şi tradiţia agrară* care completează, pe o nouă coordonată, seria preocupărilor lor: formalişti în estetică, adepţi ai reformelor agrare în economie, luptători pentru o organizare economică şi socială care să favorizeze crearea unei relaţii mai simple şi mai satisfăcătoare dintre individ şi mediul său; în acest moment "fugitive" ajunsese deja să se refere la omul de litere care încearcă să scape de extremele convenţionalismului — problema poeziei era pentru el problema comunităţii.

Revistele la care au colaborat cei mai mulţi dintre "noii critici-fugitivi" sînt "The Southern Review", "The Kenyon Review" şi "Sewanee Review". Principalele probleme asupra cărora, la un moment dat, căzuseră cu toţii de acord (şi trăsăturile caracteristice ale mişcării) sînt revolta împotriva istorismului, insistenţa asupra organicităţii structurale a operei literare, virtuozitatea în descoperirea şi explicitarea sensurilor complexe ale cuvintelor, sensibilitate faţă de nuanţele ironiei, aluziei şi metaforei, accentuarea funcţiei contestului în relevarea sensurilor figurative individuale, o poetică a tensiunii, contrastarea profitabilă a ştiinţei cu poezia în vederea unei mai bune definiri a celei din urmă, antiromantism, contribuţie la dezvoltarea pe noi făgaşuri a predării literaturii în Statele Unite şi chiar în Europa. Cea mai completă prezentare a "noii critici" şi a reprezentaţiilor ei a fost făcută de John Crowe Ransom în volumul *Noua critică* din 1941.

Rezultate remarcabile în critică, poezie, proză, biografie sau filozofie sînt cele ale lui Ransom, Tate şi Warren, a căror operă va constitui subiectul nostru în următoarele trei secţiuni. Evoluţia lor este surprinzător de asemănătoare şi, în acelaşi timp, semnificativ diferită de cea a lui Eliot sau Pound. Aceştia din urmă şi-au dezvoltat conceptele critice în procesul activităţii creatoare, al elaborării propriilor poeme sau traduceri de poezie;

Scanned with OKEN Scanner

Ransom, Tate şi Warren au căzut de acord să discute mai întîi într-un club literar poezia ce se scria după primul război mondial (cea a lui Eliot, de exemplu), şi-au definit atitudinile personale sau comune faţă de ea, şi-au construit un sistem teoretic mai mult sau mai puţin coerent (care, în mod firesc, a suferit schimbări pe parcurs, unele dintre acestea chiar esenţiale) pe care au încercat apoi să-l ilustreze în propriile lor creaţii imaginative (proză, dramă, poezie). Preocuparea noastră o va constitui, în capitolul de faţă, numai un tip de relaţie —cea dintre conceptele lor critice şi poemele pe care le-au scris ca demonstraţie sau rezultat. Prin urmare, deducţie nu inducţie, experiment/practică între limitele unor norme dinainte stabilite şi nu experiment/practică în vederea descoperirii acelor norme.

În următoarele pagini vom prezenta pe scurt, sintetic aceste norme critice în fiecare caz, după care vom analiza cele mai reprezentative poezii (adesea şi cele mai reuşite) între limitele impuse de "esteticile" personale.

2. J.C. Ransom

Spiritul de cea mai pură factură filozofică al mişcării a fost John Crowe Ransom; în 1930 publică *Zeu fără tunet: o pledoarie neortodoxă pentru ortodoxism* —culegere de eseuri pe teme filozofice şi religioase. Contribuţia sa cea mai importantă în domeniul criticii teoretice, *Substanţa lumii*, apare în 1938: destul de semnificativ, poezia este definită aici ca fiind un act de cunoaştere menit să verbalizeze lumea materială, consistenţa ei.

În introducere — capitolul cel mai important, de altfel — Ransom îşi elaborează pe larg concepţia neîndoielnic dualistă. Ca şi Richards, care l-a anticipat cu cîţiva ani, Ransom porneşte de la comparaţia dintre ştiinţă şi poezie: aceasta din urmă se deosebeşte de ştiinţă prin gradul de concreteţe irelevantă a detaliilor descriptive. Poezia are în comun cu alte genuri de scriere, inclusiv cu proza ştiinţifică, un evident discurs parafrazabil; se deosebeşte de ele prin aceea că mai are şi o ţesătură de sensuri care se opune explicitării, o "textură de concreteţe" care nu contribuie cu nimic la dezvoltarea "argumentului", ci este semnificativă prin ea însăşi. Poemul are, prin urmare, o *structură*

Scanned with OKEN Scanner

logică şi universală şi o *textură*, o urzeală de irelevanţă alogică, supraraţională; conţinutul poeziei este atît latent cît şi manifest.

Ca rezultat, prima responsabilitate a criticului este aceea de a descrie conţinutul manifest, "argumentul" nedisimulat —sarcină onorabilă, absolut necesară, dar incompletă. Criticii superficiali rămîn la acest stadiu; s-ar putea dovedi utilă menţionarea, în acest moment, a metaforei lui Eliot potrivit căreia "argumentul" dintr-o poezie este asemeni biscuitului pe care tîlharul îl păstrează pentru cîine aşa încît acesta, în timp ce-l mănîncă, să nu mai vadă cu ce se ocupă el în întuneric. Criticul complet îşi propune ca ţel tocmai descoperirea acestei activităţi nocturne, susţin Eliot şi Ransom. Acum pare obligatorie şi includerea observaţiei lui Cleanth Brooks:

> ... —cele mai multe din dificultăţile noastre în critica literară îşi au rădăcinile în erezia parafrazei. Dacă ne lăsăm furaţi de ea, deformăm legătura dintre poezie şi 'adevărul' ei, reluăm problema crezului într-o formă vicioasă şi mutilantă, acceptăm dichotomia dintre 'forma' şi 'conţinutul' ei — punem afirmaţia ce se cere transmisă într-o competiţie ireală cu ştiinţa, filozofia sau teologia. Pe scurt, ne confruntăm cu întrebări despre poezie calculate în aşa fel încît să ducă la reluarea disputelor ultimilor douăzeci şi cinci de ani asupra 'rostului' poeziei.[1]

Modalitatea afirmării (sunet, ritm, conotaţii, imagistică, ambiguitate) este cel puţin la fel de importantă ca şi afirmaţia însăşi. (Paralela cu Cleanth Brooks este susţinută chiar de Ransom: "Brooks şi cu mine avem mai multe în comun decît am fi putut realiza separat"[2]. De aceea —conchide Ransom —"analiza textului dificil este uşoară iar analiza textului uşor este dificilă"[3].

Dispunînd numai de structură, ştiinţa se mărgineşte la universalii, în timp ce poezia ne informează atît asupra universaliilor cît şi a detaliilor; în limbajul ştiinţific, fiecare detaliu trebuie să contribuie la conturarea conceptului de comunicat, pe cîtă vreme în poezie fiecare detaliu vine să ilustreze o intenţie, să coloreze emoţional un gest şi, de aceea, se poate opune conceptului, îl poate schimba într-o oarecare măsură sau poate chiar să-l facă să pară lipsit de importanţă ca atare, dar deosebit de util pentru contextul în care funcţionează. O propoziţie ştiinţifică adevărată poate semnifica izolat, termenii ei sînt simboluri ab-

Scanned with OKEN Scanner

stracte care nu se schimbă sub presiunea nici unui context; fraza poetului, pe de altă parte, este lipsită de sens în afara contextului care i-a dat naştere şi care îi oferă posibilitatea de a-şi valorifica înţelesurile potenţiale. De aceea principalele unelte ale poetului sînt ambiguitatea, tensiunea, paradoxul. După cum am sugerat deja, textura afectează forma, dezvoltarea lingvistică a poemului prin hărţuirea discursului; tocmai lipsa ei de relevanţă o face importantă —prin prezenţa ei se realizează "un argument" care a fost complicat prin aşteptări şi diversiuni fără sens, care i-au interzis dreptul la o existenţă separată şi i-au ameninţat însăşi reuşita finală.

O a doua formă de luptă a contrariilor sesizată de Ransom în *Substanţa lumii* are loc în interiorul cuvîntului, fapt care introduce, de altfel, încercarea de diferenţiere a prozei de poezie. Proza accentuează asupra sensului, în timp ce poezia se preocupă şi de sunet: "esenţa prozei este moartea...; caracterul fonetic al unui cuvînt în proză dispare din centrul atenţiei de îndată ce l-am folosit pentru a ne comunica referentul, pe cînd în poezie acesta e strîns legat de referent şi contribuie la supravieţuirea lui".[4]

Într-un studiu ulterior, publicat în *Poezii şi eseuri* (1955), Ransom combină aceste două dualisme într-o teorie tri-dimensională a poeziei:

> Întreţineam ideea poeziei ca mare 'paradox', o construcţie cu două feţe — *logica* încercînd să domine *metaforele* şi metaforele încercînd să domine logica şi nici una nereuşind să o facă, sau ambele (după cum se şi întîmplă în paradoxuri). Dar acum sugerez că trebuie să luăm în consideraţie şi *metrul*, caz în care poezia ia forma unei existenţe triple. Pentru că, la rîndul lui, şi metrul se ridică împotriva logicii şi a metaforelor, dar opunîndu-se unei alte rezistenţe.[5]

Prin urmare, întîlnim în poezie:

1- o construcţie logică, "raţională şi respectabilă"[6], o reprezentare umană, o intrigă sau un discurs ("argument");

2- metafore, "acea energie a cuvintelor care le face să refuze limitarea la denotaţie"[7] sau limbajul poetic propriu-zis şi

3- metrul, care le învăluie pe primele două ca "o atmosferă"[8].

Aşadar avem în poezie, într-un compartiment sau altul şi "într-un sens destul de confuz, peste tot, aproape orice lucru pe care

ni l-am putea dori. Este cea mai bună dintre toate lumile posibile"[9].

În "Poezia: notă ontologică", eseu de asemeni inclus în *Substanţa lumii*, Ransom ne oferă o altă perspectivă asupra poeziei —una istorică: poezia fizică prezintă obiectele ca atare, în maniera lui Aldington, H.D. şi, în parte, a lui Pound, folosindu-se mai mult de imagini decît de idei; poezia platonică dezvoltă idei despre obiecte, este constituită din abstracţii şi, de aceea, nu este cu adevărat poezie, ci o imitaţie a celei dintîi; al treilea tip este poezia metafizică: incluzîndu-le pe primele două aceasta încearcă să descrie obiectul în ceea ce pare el să ofere spre prezentare. Un asemenea miracol este realizat prim intermediul metaforei şi, mai ales, al metaforei elaborate ("conceit") care uneşte lumea idealistă a poeziei platonice cu cea realistă a poeziei fizice. Alte procedee folosite de poetul metafizic pentru fixarea momentului său de intensă percepţie complexă ne sînt familiare deja: ficţiunea şi metrul. Acest tip de poezie constituie deci un mod special de a atrage atenţia asupra obiectelor iar poezia lui Ransom, după cum vom vedea, are toate caracteristicile ei.

Noua critică (1941) constă din articole şi studii publicate în "Kenyon Review". Criticul mărturisit kantian păstrează cele trei dimensiuni ale poeziei în "Concretul universal: observaţii asupra înţelegerii poeziei", sub denumirile de cap, inimă şi picioare. Mai evidentă aici decît în alte lucrări este concepţia sa asupra organicităţii poeziei. Potrivit lui Hegel, "o universalie" este

> orice idee din mintea omului care propune un mic univers, sau combinaţii de părţi funcţional organizate, în care se va produce un singur efect complet iar părţile eterogene trebuie să-şi îndeplinească cu fidelitate sarcinile multiple pentru ca aceasta să poată avea loc... Devine o universalie concretă atunci cînd s-a materializat şi funcţionează într-adevăr. Universalia ca atare este schema care există în înţelegere iar dacă ne întrebăm ce este concretul ca atare putem răspunde, îmi închipui, că el este elementul obiectiv în care se va materializa universalia cu toate părţile ei componente.[10]

Există o universalie concretă ştiinţifică şi o universalie concretă morală —aceasta din urmă fiind poemul. Universalia morală se asociază unui element concret din natură în timpul aventurii

Scanned with OKEN Scanner

către exterior a imaginaţiei poetice. Prin urmare, e ca şi cum am spune că poemul este constituit dintr-o structură şi o textură. Ar fi dificil să-l parafrazăm pe Ransom:

> ...universalia morală a poeziei nu foloseşte natura ca pe un mijloc, ci ca pe un scop; se deplasează în natură nu ca jefuitor sau cuceritor hămesit, ci ca cercetător, pentru a privi natura în ceea ce are ea mai natural şi pentru a vedea cum ar putea fi primit de ea. Universalia morală face, ca să spunem aşa, o excursie în natură iar elementul concret este o zonă a naturii care există în conformaţiile ei naturale date şi descoperite ca atare, nu un element concret silit să caute materiale prescrise anterior.[11]

La Kant aceasta însemna "Cerul înstelat deasupra mea şi legea morală în mine".

Penultimul capitol din *Noua critică* este intitulat ca un anunţ publicitar — "Se caută un critic ontologic". Poezia are, de această dată, un statut ontologic propriu, un mod de existenţă particular; argumentaţia se bazează pe teoria organicistă formulată anterior. Toate celelalte capitole ale lucrării sînt dedicate "noilor critici" — Richards şi Eliot (amîndoi respinşi), William Empson, Yvor Winters, Robert Penn Warren şi Cleanth Brooks.

Înainte de a ne concentra asupra poeziei sale îl putem deci caracteriza pe criticul Ransom drept dualist, formalist, umanist şi raţionalist, cu principii teoretice ferme — originale sau împrumutate — atît anti-platonic cît şi anti-aristotelian. Asemeni celorlalţi teoreticieni literari sistematici care scriu şi poezie, el tinde mai degrabă să elaboreze o teorie interpretativă decît una axiologică, o teorie interpretativă care convine foarte bine canoanelor clasice ale poeziei; şi, după cum vom încerca să demonstrăm în secţiunea următoare, poetul Ransom a respectat cu scrupulozitate, dar — nu paradoxal — şi cu multă originalitate, aceste canoane.

Cărţile de poezie ale lui Ransom sînt limitate atît ca număr cît şi ca volum: *Poezii despre dumnezeu* (1919), *Friguri şi febră* (1924), *Doi domni în lanţuri* (1927), *Versuri alese* (1945), *Poezii şi eseuri* (1945), şi *Versuri alese* (1963). După cel de al treilea volum energia sa creatoare a devenit de o pronunţată nuanţă critică: foarte puţine compoziţii noi adăugate celor anterioare şi o preocupare permanentă în direcţia revizuirii şi a selectării primelor versiuni.

Ediţiile din 1945 şi 1955 sînt numai superficial revăzute, dar în cea din 1963 multe poezii sînt modificate în întregime.

Una din poeziile care au rămas aproape neschimbate în cele trei reeditări (cele trei cuvinte înlocuite în 1955 nu afectează cu nimic structura ei de ansamblu) —fapt care dovedeşte o apreciere constantă de către critic a realizării poetului —şi care ne revelă în Ransom un maestru al echilibrării unei structuri de gîndire cu o "textură de irelevanţe semnificative" este "Amintirea iernii". Ca şi în alte cazuri va trebui să citäm poezia în întregime deoarece aici, mai mult decît altundeva, fragmentarea textelor s-ar dovedi absolut dăunătoare:

AMINTIREA IERNII

Boli două, una mai cumplită decît alta,
Mă apăsau —nici gînd să-mi piardă urma:
Strigătul golului din inimă —Absenţă!
Şi-al iernii vaier crunt în codru.

Nu crede că atunci cînd focul îmi ardea pe vatră
Şi printre scînduri vîntul nu putea să intre
Luceam ca ele —vreascuri prinse-n flăcări,
Fără motiv, fără dogoarea strînsă-n suflet.

Mai bine ies în asprul ger de-afară
Şi-mi curăţ rana cu omăt, s-o vindec;
Mi-ar mai slăbi durerea inimii, acum
Un sloi de gheaţă imun la sentimente.

Pe unde-aş merge, crivăţ rece-ar apleca
Trupul acesta şi mi-ar stoarce ochii
Iar sîngele din inimă curgînd n-ar îngheţa,
Deşi prea-ncet ca să păstreze-un strop visării.

Iubito, aste degete ce ţi-au ştiut apropierea
Şi ne-au unit întîi puterile-mpreună,
Zece stupide degete, fără vreun rost erau,
Doar zece păstîrnaci care-atîrnau în vreme.[12]

Ca multe alte poezii ale sale, "Amintirea iernii" este o mică fabulă elaborată sub forma unui monolog dramatic, în maniera lui Robert Browning sau Jules Laforgue, a căror poezie Ransom a ajuns să o cunoască mai ales prin intermediul lui Eliot.

Ca şi în "Spectrele îndrăgostiţilor", de exemplu, metoda folosită aici este cea a prezentării sentimentelor prin intermediul atmosferei. Se propune un paralelism metaforic în prima strofă —absenţa din sufletul vorbitorului/ şuierul vîntului în codru; în cea de a doua se trece la extinderea unuia dintre termeni către aria semantic-conotativă a celuilalt — focul inimii, circumscris prin comparaţie, ferit de vînturile de afară; a treia şi a patra strofă procedează la subordonarea "vehicolului" de către "încărcătura" semantică nouă — inima este supusă gerului purificator al iernii sufleteşti; iar în ultima strofă dualitatea este redefinită, în alţi termeni, metafora pare a fi distrusă sau cel puţin transferată asupra altor unităţi, numai pentru a se ajunge la sinteza din versul final. Situaţia aproape penibil de ambiguă în care se află locutorul, starea lui de spirit este dublată de o situaţie exterioară pe care este mult prea nerăbdător să o explice pentru a nu înţelege, mai curînd decît se aştepta, că exploatarea uneia dintre direcţiile semantice — căldura fizică paralelă cu dragostea — e sortită eşecului, că e o "rece mîngîiere" potrivit expresiei englezeşti de la care s-ar putea să fi pornit ("Cold comfort"). Urmează, logic, încercarea de a defini "mîngîierea" pe care o poate aduce frigul. Aşadar dorul îndrăgostitului care este, fără îndoială, referentul complex din spatele poeziei, se transformă în ocazia unui comentariu indirect asupra modalităţilor specifice de folosire a limbajului. Ieşirea imaginată de vorbitor şi formulată în imaginile şocante ale suferinţei fizice se sfîrşeşte, în strofa a patra, cu o invocare tocmai a posibilităţilor limitate ale imaginaţiei folosite, ale "visării". Adresarea directă din final ne trimite, aproape nemilos, la dichotomia iniţială, rezolvată, după cum am văzut, în "zece păstîrnaci atîrnaţi în vreme" — versul care concentrează toate motivele poeziei.

Metoda indirectă folosită de locutor —observată şi comentată de Parsons — aceea de a-şi proiecta sentimentele şi gîndurile asupra unor fenomene exterioare pentru a putea fi astfel tratate de la distanţă este susţinută şi de implicaţiile specifice pe care le impune limbajul, textura. Retorica lui "long and loath", folosirea

Scanned with OKEN Scanner

majusculelor, forţarea gramaticii în "Think not..." şi "blood froze not...", exagerarea absurdă, ironică şi tragi-comică din ultimul vers — toate acestea sînt menite să împiedice, pe cît posibil, rezolvarea firească a conflictului. Solicitările independente făcute de acestea asupra atenţiei cititorului încetinesc trecerea de la o secvenţă la alta, întîrzie descoperirea deznodămîntului "fabulei", ne forţează să medităm asupra măestriei poetului înainte ca acesta să-şi fi conturat pe deplin intenţia. Despărţirea dintre doi îndrăgostiţi este un subiect cum nu se poate mai banal; neobişnuită este însă tensiunea ironică dintre "povestirea" ca atare şi ceea ce tîlharul operează în întuneric: problema lui este aceea de a urmări modalităţile de care dispune limbajul pentru a construi sentinţe metaforice de tipul "rece mîngîiere", metodele ce pot fi folosite pentru a izola elementele unei asemenea suduri absurde cu scopul de a le descrie individual.

Calea urmată de poet pare a fi, deci, cea a rezistenţelor construite sistematic pentru a exploata întregul potenţial al recuperării din final. Emoţia estetică se intensifică treptat prin blocarea regularităţii metrice, de ritm, rimă, împărţire în strofe şi punctuaţie prin intermediul contorsionărilor sintactice sau semantice; previziunea rezolvării crizei la care se ajunge imediat se transformă în aşteptarea ce va fi frustrată în ultimul vers, care trimite la o nouă lectură în vederea atingerii unui apogeu cunoscut. "Rezolvarea" neaşteptată ne face să uităm, pentru moment, "subiectul" poetului şi să ne concentrăm asupra cuvintelor ca atare şi a imaginii pe care o realizează. Energia poetică pare să se deplaseze din interiorul în exteriorul cuvintelor, de la denotaţii spre conotaţii, pînă cînd se ajunge la un "echilibru fragil". Putem să ne referim numai la structură sau numai la textură la modul abstract, fiindcă nici una din ele nu poate fi izolată, în scopuri de analiză, fără a distruge poezia; comentariul perfect rămîne textul însuşi.

Singurele schimbări din "Cap pictat" sînt "Motiv pentru care", în strofa a cincea, în loc de "Aşadar" şi "domeniu" în loc de "creştere" în penultima strofă; putem deci considera textul ca fiind acelaşi în toate cele trei ediţii. Înainte de a încerca o prezentare a lui, fie-ne îngăduit să reamintim că Ransom gîndea despre poezie ca despre o fiinţă umană cu cap, trup (inimă) şi picioare. "Cap pictat" ar putea fi considerată estetica sa în versuri, o

Scanned with OKEN Scanner

reformulare poetică a teoriei organiciste amintite. Poetul critic porneşte tot de la o dichotomie, de la un posibil transplant metaforic greşit, efectuat deja, cu scopul de a ne oferi un comentariu asupra procesului invers celui din "Amintirea iernii". Rezolvarea dilemelor lingvistice fiind preocuparea sa permanentă, Ransom meditează aici asupra "ironiei capitale" a artei ce a despărţit capul — "un cap platonic, poate", poezia platonică din eseu — de trup. Simţind lipsa "tulpinii credincioase", a cărnii pe care "a înşelat-o amarnic", acest "cîndva cap" este redus, în cele din urmă, la "învelişul ca de moarte": poezia platonică, bazată numai pe abstracţii, nu poate exista ca atare — ea rămîne doar umbra unei substanţe absente:

Frumuseţea este a trupului.
Carnea ce-mpodobeşte capul pe deasupra
E o grădină căreia-i lipseşte
Iubirea trupului şi-a lui culoare,
Pentru albastre păsări, plajele cu scoici,
Şi peşteri — iar pe-Acropolea de fier
Să-şi crească păr hiacintiu, să-nalţe
Livada de măslini pentru privighetori.[13]

Ceea ce-i lipseşte este poezia fizică, cu frumuseţea imaginilor ei, pentru a se combina împreună într-o poezie ca cea de faţă, constînd dintr-o armătură logică, un schelet solid pe care se înalţă frumuseţea cărnii, cu propriile ei cerinţe. Este suficient să ne amintim încă o dată de Philomela şi legenda din grădina cu măslini a lui Tereus pentru a descoperi substanţa din care poezia lui Ransom îşi extrage forţele, ulterior sublimate în comentariul estetic închegat în metafore. Nici posibilităţile poeziei platonice, nici cele ale poeziei fizice nu pot fi extinse într-o asemenea măsură încît să sugereze şi celălalt tip. Dichotomia, "obscura separare" rămîne un fapt iar sarcina poetului constă în explorarea lui şi reconcilierea celor două părţi într-o nouă metaforă — textul poeziei. Iar această reconciliere prin intermediul unei metafore dezvoltate pînă la dimensiunile unei întregi poezii este procedeul caracteristic poeţilor metafizici: două viziuni paralele, complementare, oferind posibilitatea unei juxtapuneri, disecată pînă la implicaţiile cele mai fine, pînă cînd elementele comparaţiei îşi pun în valoare sau îşi cedează toate disponibilităţile combinatorii într-o sinteză relevantă — "Doar zece păstîrnaci

care-atîrnau în vreme", "Livada de măslini pentru privighetori" sau "Corăbii bune", un admirabil sonet, consolidat în 1955 prin înlocuirea "eternităţii" din versul al doilea cu "larg/vast":

Corăbii mari ce se-ntîlnesc pe marea zbuciumată
Vorbesc şi-apoi spre larg se-ndreaptă, acestea
S-au salutat, în cumpănă, pe valul zgomotos
Al unui ceai de marţi al doamnei Grundy,
Dar n-au înfăşurat vreo pînză-n vînt.

A ei emoţie-o absorbi un biscuit cu totul;
El arăta cam cenuşiu — efectul mării, poate;
Politicos schimbară nautice semnale.

A fost doar un nimic — s-au despărţit.
Plecară fiecare spre cîte-un port, desigur,
Mult prea în formă ca să se scufunde;
Aş crede c-un fior i-a străbătut atunci,
Vase de luptă sau de agrement, acum
Vapoare grele, obosite, pentru mărfuri.[14]

Ransom avea de evitat aici ceea ce Samuel Johnson condamnase în opera poeţilor metafizici englezi din secolul al XVII-lea: împovărarea imaginilor cu o sarcină mai mare decît puteau suporta cuvintele (supunerea "vehicolului" metaforei la o "încărcătură" mai mare decît putea duce), sugrumînd astfel scurgerea fluxului de idei. Trebuia, prin urmare, găsit echilibrul, în procesul de creaţie, dintre fantezia dezlănţuită şi raţiunea ordonatoare; o situaţie serioasă — despărţirea tragică dintre un bărbat şi o femeie — este privită în latura ei comică pentru a se asigura astfel cuprinderea întregii game de implicaţii ale actului respectiv. Personalitatea individuală a autorului a putut rămîne astfel într-o poziţie privilegiată, independentă, ca rezultat al distanţării ironice a obiectului de eul creator. Prin aceleaşi mijloace autorul reuşeşte să plaseze şi cititorul într-o poziţie similară, dispunîndu-l convenabil faţă de emoţia obiectivată. Pe de altă parte, nici această detaşare nu trebuie să fie exagerată în aşa fel încît fie poetul, fie cititorul să rămînă prea mult în sfera referen-

Scanned with OKEN Scanner

tului sau a extensiunilor conotative. O strofă ne introduce în structura metaforei ce va fi exploatată, a doua îi detaliază jumătatea implicatorie iar ultimul vers, ca şi în multe alte cazuri, conţine punctul culminant al motivului metafizic. Primul cuplet ne sugerează emoţia originară; sîntem îndepărtaţi de ea înainte de a fi prea tîrziu şi poetul o abordează pe un ton numai în parte serios, fără a ne da totuşi ocazia de a rîde cu adevărat; relaxarea semi-comică nu durează şi, la începutul strofei a doua, ne aflăm în acelaşi loc din care am pornit, gata să urmărim extensiunea conotativă fin controlată de poet.

Imaginaţie şi raţiune deci, emoţie şi convenţie, poezie şi ştiinţă, structură şi textură într-o poezie metafizică elaborată pe baza descompunerii şi recuperării metaforice folosite pentru prima oară în literatura de limbă engleză de către John Donne. Toate acestea sînt posibile, putem bănui, din cauza disponibilităţilor speciale ale subiectului —mult prea uzat ca să nu suporte o distanţare ironică şi, în acelaşi timp, prea serios pentru a ceda complet acestei distanţări. Este, de fapt, maniera în care realitatea obiectivă se oferă personalităţii poetice, universaliei morale "voiajoare", intelectului care încearcă să o stăpînească prin intermediul cuvîntului. Trăsătura spirituală care îi asigură reuşita, în interpretarea lui Cleanth Brooks, nu presupune "o simplă percepere a analogiilor; ea înseamnă conştiinţa acută a faptului că o atitudine frontală faţă de o anumită situaţie nu este şi singura atitudine posibilă..."[15] Realitatea oferă o multiplicitate obiectivă şi o atitudine unică, rigidă poate fi impusă numai în urma violentării ei subiective. Acuitatea percepţiei poetului trebuie să fie dublată de capacitatea sa de a renunţa imediat la un anumit unghi de vedere pentru a-şi putea asigura şi alte perspective asupra aceluiaşi subiect.

Moartea unui copil este şi ea un subiect foarte delicat, în tratarea căruia poetul alunecă, de obicei, (şi în cele din urmă eşuează) în sentimentalism. Dar cel care este conştient de acest "pericol" şi preferă, totuşi, să şi-l asume ne îndeamnă să credem că accentul cade în altă parte. Una din cerinţele de primă importanţă este găsirea şi definirea unui locutor care ar putea să reacţioneze sau să nu reacţioneze normal, dar care să asigure contextul ironic. "Naratorul" din "Bat clopotele pentru fiica lui John Whiteside" (poezie ce nu a suferit nici o modificare) este

Scanned with OKEN Scanner

înzestrat cu posibilităţi de expresie extravagant de formale şi retorice (moartea ei e un "studiu în cenuşiu", luptele erau "lărmuite", "s-a ridicat cu armele-mpotriva umbrei sale", "gîştele ţipau în limba lor 'vai nouă' ", eroina este o "doamnă cu sceptru", participanţii la înmormîntare sînt "vexaţi" de ceea ce văd), fapt care îi asigură din nou poetului posibilitatea de a obţine distanţa psihologică necesară de la care poate trata un subiect cu o asemenea încărcătură emoţională. Moartea este la fel de naturală ca şi "natura în tot ce are ea mai natural" şi perspectiva aleasă este întrutotul justificată. Jalea şi durerea nu-i pot împiedica pe cei adunaţi în jurul sicriului să-şi amintească faptul că atunci cînd îi condamnau joaca zgomotoasă şi obositoare doreau s-o vadă nemişcată, pentru o clipă măcar; de aceea acum, cînd e cu adevărat nemişcată, moartea ei îi "uimeşte", îi "vexează" în loc să-i întristeze. Filtrarea datelor situaţiei printr-un narator a cărui legătură cu copilul rămîne nedefinită îi permite autorului să controleze dramatic o emoţie puternică iar cititorului s-o simtă, fără a fi copleşiţi de ea. Această poziţie ambiguă a naratorului nu duce (ca în "Aici zace o doamnă", spre exemplu) la o inconsecventă susţinere a sentimentului obiectivat, fapt care ar dezechilibra balanţa dintre "ficţiune" şi perspectivă. Expediţia universaliei morale în natură o găseşte pe aceasta martoră a morţii unui copil înconjurat de gîndurile adulţilor zdruncinaţi de dorinţe anterioare şi de dificultatea definirii unei atitudini. O poezie nici nu-şi poate dori să ofere mai mult.

După cum s-a arătat deja, Ransom şi-a investit cea mai mare parte a timpului şi energiei din a doua parte a vieţii în critică, predarea literaturii şi revizuirea poeziilor din tinereţe — o altă formă de critică, de fapt. În jur de treizeci de poezii reluate în selecţiile din 1945, 1955 şi 1963 au fost revizuite o dată, de două sau chiar de mai multe ori. Dispunem astăzi de două versiuni semnificativ diferite ale poeziilor "Vechi conac", "Agitato ma non tropo", "Tom, Tom, fiul fluieraşului" ("Vanitatea tinerilor sclipitori"), "Stejar fălos", "Spectrele îndrăgostiţilor", "Înţepătura", "Secerători de veacuri" şi "Dorinţa raţelor"; trei sau chiar patru versiuni pentru "Băiat mort", "Necrologică", "Emily Hardcastle, fată bătrînă", "Conrad în amurg" şi "Preludiul serii".

Am putea aminti aici că Yeats — şi el un mare "revizionist" — accentua asupra poeziei ca artă (*ars*), meşteşug şi trudă, spre

Scanned with OKEN Scanner

deosebire de inspiraţie, posedare divină sau vis. Orice intervenţie se poate dovedi utilă chiar şi în cazul poeziilor iniţial foarte bine închegate. Dacă ne permitem să considerăm orice produs artistic ca pe o obiectivare conştientă de sentimente, gînduri şi emoţii, în cadrul căreia —după cum ne-am străduit să arătăm — un rol important revine momentului critic, atunci artistul îşi poate corecta această obiectivare în momentul în care nu o mai consideră adecvată — şi acesta nu este decît semnul unei foarte acute conştiinţe artistice. Wordsworth, Coleridge, Yeats, Joyce, Pound şi Eliot sînt numai cîţiva dintre poeţii care au considerat că le este permis să controleze soarta poemelor lor chiar după ce acestea şi-au arătat prima faţă în lume şi şi-au asigurat un anumit statut sau prestigiu: aşa cum criticii pot citi şi interpreta în mod diferit aceeaşi poeziei în momente sau locuri diferite, la fel şi creatorul îşi poate influenţa poeziile în cursul vieţii. Cît priveşte felul în care a desfăşurat Ransom această activitate, să-l ascultăm pe Thornton H. Parsons:

> Cel mai impresionant lucru în privinţa revizuirilor este acela că în 1945 şi mai puţin spectaculos în 1955 /şi, putem noi adăuga acum, mult mai spectaculos în 1963/ Ransom nu numai că a redus din formulările sentimentale şi din exagerări — variaţiuni evidente ale codului său artistic — dar a luat atitudine critică şi faţă de propriile slăbiciuni — predilecţia pentru arhaism şi grandilocvenţă. În fiecare versiune a *Poeziilor alese* au existat, totuşi, întregi poeme reprezentative pentru intenţia de a sacrifica forţa în favoarea distanţei estetice, poezii a căror inconsistenţă era predestinată prin atracţia exercitată asupra lui Ransom de motive care conţineau o detaşare implicită: elaborări fanteziste care nu conduc la nici o iluminare, la nici un punct culminant surprinzător sau vreo virtuozitate a controlului emoţional; mici naraţiuni forţate care dezvoltă o ironie transparentă; caricaturi străvezii. Bastioanele împotriva emoţionalismului iritant sînt uneori prea evidente ca să nu devină chiar ele iritante.[16]

Această caracterizare generală a revizuirilor lui Ransom se va dovedi întemeiată mai ales în cazul poeziei care prezintă, probabil, cel mai înalt grad de complexitate în ceea ce priveşte inter-relaţiile dintre producţia imaginativă a unui poet şi activitatea sa critică.

Scanned with OKEN Scanner

Primul titlu al poeziei, în *Friguri şi febră* (1924), era "Conrad stă în amurg"; cu cîteva schimbări superficiale, capricioase aproape, devine, în 1945, "Conrad în amurg" şi, în cele din urmă, în 1963, e transformată într-o poezie cu totul nouă intitulată "Stăpînu-i iarăşi în grădină" — şi aceasta cu două versiuni uşor diferite. Iată cele trei versiuni importante:*

CONRAD (STĂ) ÎN AMURG
(1924, 1945)

Conrad, Conrad, nu eşti prea bătrîn
Să stai aşa tîrziu în umeda grădină?
Dar Conrad, cred, ştie prea bine,
Îngrijindu-şi genunchii prea reci şi reumatici
Ca să-ncălzească fantoma
Codrilor Arden.

Nevralgia din ceafă,
Plămînii ce se umplu cu duhoare,
Picioarele-afundate în frunziş şi glod:
Conrad! Ai uitat de astmă.

Casa lui Conrad are pereţii groşi
Şi în cămin sînt lemnele-n flăcări.
(Butucii ard în căminul său)+

STĂPÎNU-I IARĂŞI ÎN GRĂDINĂ
(1963)

În amintirea lui Thomas Hardy

I

Curînd se lasă seara şi descoperă
Schimb de cuvinte între soţi iubiţi.

"Conrad! dragă, surpriză! îndrăzneşti
Să stai aşa tîrziu în umeda grădină?"
"Femeie! Indiscreţie! ce mai promite asta?
Îmi îngrijesc genunchii, nici nu sînt foarte reci.
Ştii toamna unui an care-a căzut?
E-ntr-adevăr grădină, dar, scuză-mă, te rog,
A ei sănătate stă-n sarcina cuiva".
(raţiunii)+

"Îţi mustesc, Conrad, picioarele în glod,
În ceafă-ţi va începe nevralgia
Şi sănătatea cui o s-o atace astma?
Fă-ţi milă şi pleacă din vremea urîtă!"

El — blînd dar categoric: "Treci cu vederea, dragă,
Sînt paznicul grădinii şi îi cunosc duhoarea.
De mi-i nebuna singură, acolo este casa,
Mergi şi aşteaptă, căci altfel sar în lac".
("Nu", zice gînditorul. "Treci cu vederea. Aici
Sînt paznicul grădinii şi îi cunosc duhoarea.

* + marchează eliziunile sau modificările dintre paranteze.

Scanned with OKEN Scanner

Papuci, pipă şi ceai îl aşteaptă,
Pîine cu unt Conrad preferă!
(Pîine cu unt o să-i facă plăcere)+

Dar spatele lui Conrad nu-i neaplecat,
Şi-o toamn-acum îl necăjeşte.

Zilele toamnei în părţile noastre-s
Cele mai comune lucruri pe pămînt
(Sau în apele de sub pămînt)
Neavînd mai multă culoare sau predilecţie
Decît cioclejii prea umezi ca să ardă,
O panglică ce putrezeşte-n grajd,
Faţă de om vestejită ca paiul,
De arşita verii şi răul iernii.[17]

Mi-e singură nebuna? Sus colo-ţi este casa.
Mergi şi aşteaptă. Căci altfel sar în lac")+

II

Iar spatele stăpînului nu este neaplecat,
Nici lovitura toamnei nu este evitată.

Zilele toamnei în părţile noastre-s
Cele mai comune lucruri pe pămînt
(Sau în apele de sub pămînt)
Neavînd mai multă culoare sau predilecţie
Decît faţa unui om vestejită ca paiul
De arşiţa verii şi răul iernii,
Sau cioclejii prea umezi ca să mai ardă,
Sau ploaia de frunze zbătîndu-se-n mocirlă.

Toate frunzele-s moarte. Nici una nu scapă.
(Decît cioclejii prea umezi ca să mai ardă
Şi frunze negre aruncate-n grajd.
Spectacol de moarte. Nimeni nu scapă.)+

III

(Îşi va face cheful înainte de cină.)+
Sub suflul puterii ceruri negre coboară,
Muşcaţi de gerul ei copiii s-au pierdut —

(Loviţi)+
Ei, fără de prihană sub soarele verii,
Dar inima vitează mai ştie şi alt rol
Decît acel cu "O, şi i-a culcat la pămînt,
Dar păcătoşi mai sîntem cînd mergem la cină".

Vezi arta minciunii la o inimă bravă.

Iată tîmplă şi frunte-cruntîndu-se-a lege,
Dacă braţu-i căzut, mînia se-nalţă.
Al acuzării ochi e-o cumplită orbită.

Mare-a fost crima, spune-ndărătnică
falca.
(spune ţeapăn falca)+
Mare-i revolta, cumplită lovitura (!)+
(Rară)+
(Ce o vom da!)+

Lovitură-n pantomimă, dac-a fost să o
dea,
(e)+
Şi-o umbră de strigăt. S-a-nveselit
grădina,
Preferă jocul rugii şi-or rîde-ntune-
caţii.
(Iată un om care-a făcut tot ce poate —

Acum se va-ntoarce la ea şi la casă.)+[18]

Prima viaţă a poemului, "Conrad stă în amurg" este, în cuvintele lui Leonie Adams, o voce care gîndeşte asupra "gîndurilor bătrînului Conrad şi le impune savoarea spiritului cititorului".[19] Mai există şi cîteva inconsecvenţe evidente — şi de nedorit, prin urmare — de ton în tratarea paralelei (frecventă la Ransom) între vîrsta înaintată şi toamnă — subiect prea comun şi delicat, care pare să fi fost abordat corect numai în ultima strofă, unde Ransom ajunge să controleze din toate punctele de vedere tonul, distanţa şi materialul. Aici vocea devine complet impersonală şi autoritară, capabilă să-şi permită un comentariu detaşat asupra metaforei elaborate rezolvată într-un foarte reuşit vers final, echilibrat cu fineţe şi cu o încărcătură sugestivă bine distribuită.

A doua etapă în ontologia lui conţine îmbunătăţiri uşoare în privinţa obiectivităţii tonului, în primul rînd prin renunţarea la formula de adresare directă; diferenţele dintre cele două versiuni finale pentru "Stăpînu-i iarăşi în grădină" reprezintă doar încercări de stăpînire mai severă a retoricii poemului.

"Stăpînu-i iarăşi în grădină" este dedicat lui Thomas Hardy, despre a cărui creaţie poetică Ransom scrisese în eseul "Bătrîneţea unui vultur". El îl apreciază pe Hardy pentru discreţia şi eleganţa cu care foloseşte arhaismele, pentru ritmurile sale folclorice "curate şi proaspete", pentru felul în care se foloseşte de ironie. Una din preocupările sale permanente era contrastul

Scanned with OKEN Scanner

dintre tinereţe şi bătrîneţe, dintre vechi şi nou, dintre tradiţie şi inovaţie; în multe din poeziile sale (Ransom exemplifică prin "Şapte împotriva lui Hristos") metoda de bază constă într-un dialog dintre două personaje, întruchipări ale unor proiecţii psihice, care au loc succesiv, de obicei în aceeaşi strofă, completîndu-şi unul altuia ritmurile şi rima.

Poezia lui Hardy pe care o avea în minte Ransom atunci cînd a scris "Stăpînu-i iarăşi în grădină" este "Stăpînul şi frunzele", ale cărei ultime două strofe pot fi citate cu folos:

Ne îngălbenim, stăpîne,
Şi ne vom înroşi curînd,
Şi-apoi din ce în ce mai mult
Vom căuta culcuşul mamă,
Pierdute toate în dezastru;
Dar capul tu tot nu-l ridici.

— "Vă văd plecarea timpurie,
Ştiu că veţi fi curînd ţărînă,
Îmi amintesc de-a voastră vară
Ca de-ai mei ani de tinereţe;
Dar de ce par a nu-mi da seama
E prea-n adînc ca s-o pot spune.[20]

În poezia lui, Ransom foloseşte versul de factură populară format din patru picioare — o variantă a metricii lui Hardy, dispunînd de o simetrie mai nuanţat echilibrată, care îi conferă, după cum observă Muriel Rukeyser, o mai pronunţată forţă de anticipare muzicală. Voioşia oarecum surprinzătoare a acestei linii melodice de tipul sonatei e menită să scoată şi mai mult în relief — şi să echilibreze în acelaşi timp — tema destul de deprimantă; de această dată "picioarele" şi "capul" funcţionează sub regimul contradicţiei. De fapt, după cum mărturiseşte Ransom însuşi în cartea lui Ostroff, motivul care l-a determinat să revină de atîtea ori asupra acestui text a fost intenţia de a realiza efecte prozodice de o natură cu totul aparte. Astfel, dintre cele două personaje, Ransom îi permite numai lui Conrad să fie poet; la început acesta ascultă, superior, dar plin de interes, cupletul

Scanned with OKEN Scanner

nerimat al partenerei (bold-garden), pe care îl completează fără întîrziere cu rime proprii, continuînd strofa prin răspunsul formulat într-o prozodie perfectă (cold-pardon, burden). În a patra strofă, ne dăm seama deja că "ceva din arta sa [a lui Conrad] a molipsit-o şi pe ea"[21], drept care asistăm la suprapunerea, destul de promiţătoare, a două rime imperfecte (muck-neck); şi jocul se repetă spre sfîrşitul primei secţiuni (singura poezie de Ransom astfel împărţită).

A doua secţiune reprezintă o versiune uşor modificată a ultimei strofe din "Conrad stă în amurg", în care impersonala voce auctorială descrie o scenă statică — a doua secvenţă a sonatei — menită să creeze fundalul pe care se proiectează drama la care asistăm, fundal suficient de amplu pentru a-l include şi pe Hardy. De fapt, acesta va fi introdus, împreună cu "timpul necruţător", la începutul mişcării următoare. Aici Ransom abandonează rimele de la sfîrşitul versurilor în favoarea celor interioare, mai insistent anticipative, aproape ameninţătoare (Power-lower, frost-lost, one-sun, heart-part, O-low, sinner-dinner, art-heart) urmate apoi de o combinaţie a celor două aranjamente: rime finale ataşate rimelor interioare într-o înlănţuire cataractică neregulată, cu numeroase ingambamente, de abia stăpînită între cele şaisprezece măsuri metrice (rezolvarea sonatei).

La mijlocul celei de a treia secvenţe, ne informează Ransom, Conrad-stăpînul se "transformă în campionul frunzelor şi se pregăteşte de acţiuni eroice"[22]; numai că trebuie să lupte pentru o cauză pierdută — frunzele au căzut deja. Absurditatea teribilă a situaţiei constă în faptul că nu există nici o cale pe care ar putea ajunge să înfrunte Puterea: el ştie acest lucru şi încearcă, totuşi. De aceea, probabil, Conrad acţionează "în siluetă", lovitura lui este numai o "lovitură de pantomimă".

Şi, cu toate acestea, în ciuda întregii furii şi a inutilităţii pretinsei revolte, grădina rămîne împăcată în final. În "Lapis Lazuli" a lui Yeats, acţiunea este mai mult decît pantomimă — ea este îngheţată în piatră — dar şi aici mînia se termină în bucurie:

> Urcă acei chinezi..., iar eu
> Sînt încîntat închipuindu-mi-i cum stau
> Acolo, aşezaţi pe munte şi pe cer,

Scanned with OKEN Scanner

Privind la tragicul întregii scene.
Doreşte unul cîntece de jale —
Degete-ndemînatice ating lăuta.
Ochii lor de printre riduri, ochii lor
Ochii lor bătrîni, strălucitori sînt veseli.[23]

Sfîrşitul poeziei lui Ransom ne mai poate aminti şi de refrenurile incantatorii ale lui Dylan Thomas despre bătrîneţe, întunecime, oameni buni şi înţelepţi care se afundă în ele blestemînd "moartea luminii" ("Nu, nu intra uşor în blînda noapte").

Din altă perspectivă, poezia lui Ransom este —ca şi majoritatea celor menţionate —o fabulă, interpretată de toţi criticii care au scris despre ea (şi de Ransom, bineînţeles) în tot atîtea feluri: o grădină a lui Adam şi a Evei, femeia reprezentînd pasiunea şi, implicit, moartea (Muriel Rukeyser); "o fabulă despre decăderea la care a ajuns o artă nobilă, incluzînd în aspectul ei de parodie... atît reminiscenţe ale unei poveri istorice de care este conştientă acea artă, cît şi ale originilor ei plăpînde..."[24]; şi, mai aproape de ceea ce ne-ar place nouă să credem că este această poezie, părerea lui Snodgrass, după care maestrul/stăpînul (limba engleză permite ambiguitatea) oferă, în grădina artei sale, un spectacol tîrziu ale cărui coordonate spirituale sînt atît protestul cît şi împăcarea.

Nu ne asumăm un risc prea mare dacă presupunem că "îndrăgostiţii conjugali" ai lui Ransom sînt dichotomiile sale critice, cu tensiunile şi reconcilierile lor dialectice de care am amintit. In continuarea acestei sugestii, nu ar fi dificilă încercarea de a identifica trăsături ale structurii şi texturii, spre exemplu, în caracteristicile bărbatului şi ale femeii, ale vremii şi grădinii, ale frunzelor şi copacului, în "inima campion" şi raţiunea cu povara ei, în spectacol şi realitate, pantomimă şi acţiune, tristeţe şi voioşie. Nu este, iarăşi, dificil să-l identificăm pe maestru cu Ransom — poetul în vîrstă, rămas în grădina primelor sale poeme, încercînd să le păstreze, lucrînd la ele, crescîndu-şi "copiii". Îl putem vedea pe artist meşteşugind la pantomima sa —punctul nodal al întregii poezii chiar după opinia lui Ransom —care îi asigură distanţa necesară faţă de sentimentele dificile abordate de el: furie şi bucurie. Un întreg poem anterior este reluat, desfăcut în bucăţi, implantat într-un nou context, într-o

Scanned with OKEN Scanner

nouă textură, care îl face să funcţioneze într-un cu totul alt mod — moartea unei frunze poate însemna naşterea unui copac.

Procedeul folosirii celor două personaje, conversînd în maniera specifică amintită, a fost împrumutat de Ransom de la Jules Laforgue, via T.S.Eliot şi de la Hardy; şi ideea bătrînului care aşteaptă toamna în grădină este tot de la Hardy, ca să nu mai vorbim de versul popular dipodic — toate acestea constituind, în termenii analizelor anterioare, critică prin aluzii. Mai există şi o abordare critică complementară a lui Hardy în eseul lui Ransom "Bătrîneţea unui vultur", care insistă mai ales asupra acelor aspecte din poezia lui care l-au influenţat în mod deosebit (critica — produs auxiliar al atelierului de creaţie poetică). Strîns legat de aceasta este eseul în care se confesează asupra felului în care a elaborat poezia şi a intenţiilor pe care a încercat să le materializeze artistic. Mai există şi o critică chiar în interiorul textului poetic propriu-zis, care tratează, de fapt, problema creativităţii sau, din alt punct de vedere, aceea a revizuirii creaţiilor anterioare; fapt care nu-l împiedică să se constituie, totuşi, într-o "revizuire" ca atare a unei poezii mai vechi, pe care o comentează astfel poetul/critic. Şi, în sfîrşit, după cum s-a sugerat deja, "Stăpînu-i iarăşi în grădină" mai poate foarte bine constitui şi una din cele mai transparente ilustrări ale conceptelor sale critice formulate în eseurile de tinereţe.

3. Allen Tate

John Orley Allen Tate devine student al Universităţii Vanderbilt în 1918 iar în noiembrie 1921 este introdus în grupul "fugitivilor" de către Donald Davidson; în 1922 începe să publice articole şi poezii în "The Fugitive" sub pseudonimul Henry Feathertop. Atît poeziile cît şi articolele sînt scrise sub influenţa puternică a lui Ransom (ale cărui cursuri le audia), Davidson şi Eliot (ale cărui *Poezii*/1920/ le-a citit în 1922). Cele mai multe dintre apariţiile sale din această perioadă sînt imitaţii după Horaţiu, Eliot sau Ransom şi traduceri din Sappho şi Baudelaire. Multe sînt scrise sub imperiul canoanelor clasice, cu rare efuziuni romantice, dezvăluind un poet care se plasa într-o atitudine destul de sofisticată, stăpîn incontestabil al unor complexe dis-

Scanned with OKEN Scanner

ponibilităţi verbale. Temele alese sînt şi ele împrumutate din *Pămînt pustiu*, despre care a scris şi un eseu: moarte, insatisfacţie, declinul civilizaţiilor, dispariţia miturilor.

Pînă în 1927 concepţia sa estetică este, în linii mari, formată deja; în anul următor publică o biografie a lui Stonewall Jackson, sub evidenta influenţă a determinismului social formulat de Spengler şi un volum de poezii —*Domnul Pope şi alte poeme* —care trădează o nouă serie de lecturi, preferinţe şi afinităţi: Laforgue, Corbière, Poe şi Rimbaud.

Mai multe eseuri despre agrarianism, industrializare şi religie sînt urmate, în 1929, de o a doua şi ultimă biografie —*Jefferson Davis: înălţarea şi căderea lui*. Studierea caracterului lui Davis, care fusese "răul" din biografia precedentă, aduce în centrul atenţiei una din permanentele preocupări viitoare ale lui Tate —disocierea intelectului de sensibilitate; spre deosebire de Jackson, lui Davis nu i s-a oferit nici o posibilitate de a-şi pune sentimentele sub controlul raţiunii. Această analiză de personalitate se transformă astfel într-o verificare experimentală a tezei lui Eliot asupra "disocierii sensibilităţii", care avea să-l intereseze pe Tate o viaţă întreagă.

În anii care urmează Tate devine eseistul de frunte al grupului fugitivilor iar în 1936 îi apare prima culegere intitulată *Eseuri reacţionare despre poezie şi idei*. Printre altele, Tate propune aici o teorie marcat cognitivă asupra literaturii, bazată pe justificarea raţionalistă a artei în general, pornind de la un principiu monistic. Cea mai mare parte a cărţii este ocupată de "critica practică", la obiect, pornită, evident, din familiarizarea sa cu problemele muncii de creaţie; cele mai multe dintre analizele sale dedicate anumitor autori sau opere sînt aproape prea lucide pentru un poet. Mai tîrziu, în 1940, avea să scrie că "funcţia criticii ar fi trebuit să fie, în vremurile noastre, ca şi întotdeauna, aceea de a menţine şi de a demonstra cunoaşterea specifică, unică şi completă pe care ne-o pun la dispoziţie marile forme de literatură"[25]. Aceasta este şi ceea ce încearcă să demonstreze următoarele sale volume de studii şi articole — *Raţiune în nebunie: eseuri critice* (1941), *Despre limitele poeziei* (1948), *Demonul abandonat: eseuri critice şi didactice* (1953), *Culegere de eseuri* (1959) şi ediţia definitivă a *Eseurilor din patru decenii* (1968).

În "Este critica literară posibilă?", inclus în volumul din 1953, Tate îşi redefineşte atitudinea faţă de critică formulată anterior; el diferenţiază acum trei tipuri de discursuri critice, din care îl preferă pe cel de-al treilea: impresionism (comunicarea de atitudini evaluative), transmiterea de intuiţii critice şi "studiul retoric al limbii operei imaginative"[26]. Prin retorică Tate înţelege studierea şi folosirea "limbajului figurativ al experienţei, ca disciplină prin intermediul căreia oamenii îşi controlează relaţiile dintre ei în lumina adevărului"[27]. Criticul trebuie să aibă în vedere nu numai mijloacele de comunicare ca atare, ci şi autorul şi publicul.

Dintr-o altă perspectivă — a poetului de această dată — Tate consideră că unul din imperativele majore care stau în faţa creatorului de artă este acumularea unui cît mai variat bagaj de cunoştinţe în vederea elaborării versurilor sale. Cînd poetul şi criticul se suprapun, critica serveşte drept introducere în problemele speciale ale poeziei, la fel ca şi în cazul lui Ransom sau Eliot. Şi Tate nu se fereşte să menţioneze acest lucru: "Nu m-am considerat niciodată critic literar adevărat, ci mai degrabă autor de eseuri programatice care elimină tacit tipurile de poezie în privinţa cărora eram sigur că nu doream să le scriu şi justifică, fără candoare probabil, fiindcă o făceam inconştient, ceea ce încercam eu însumi"[28]. În consecinţă, studiile sale din *Eseuri reacţionare* — şi nu numai de acolo — sînt totdeauna revelatoare pentru poezia scrisă de Tate.

Numele pe care le refuză, cu mai mult sau mai puţină consecvenţă, sînt Lindsay, Masters, Sandburg, MacLeish, Pound, Bishop, Millay, Robinson şi Cummings; uneori pe Hart Crane şi Robert Frost. Printre precursorii săi mărturisiţi, nu ne este greu să-i identificăm pe Dante, Donne, Poe, Baudelaire şi Dickinson. Scriind despre Eliot şi Stevens, Tate consideră că e un prilej nimerit de apreciere a relaţiei poezie-critică: "Faptul că atît de mulţi poeţi au ajuns critici indică o conştiinţă de sine unică din punct de vedere istoric printre oamenii de litere, care trebuie să reflecte, în mod inevitabil, condiţiile mai nesigure ale individului şi societăţii"[29]. Nu mai devreme de 1925, într-un eseu intitulat "Ultimele zile ale unei fermecătoare doamne", găseşte cuvenit să atribuie lipsa literaturii cu adevărat mari în bătrînul Sud american faptului că scriitorilor de aici le-a lipsit critica spontană

Scanned with OKEN Scanner

care trebuie să preceadă apariţia oricărei capodopere; motiv pentru care îşi caută "vărul" şi marele înaintaş în Nord, unde îl găseşte pe Edgar Allan Poe: "Îmi este atît de apropiat încît uneori sînt tentat să pătrund în negurile genealogiei pre-americane pentru a descoperi dacă nu cumva chiar îmi este văr"[30]; iar "ceea ce l-a distrus pe el este potenţial distructiv şi pentru noi"[31]. După cum vom vedea din poeziile sale, comun cu Poe are ceea ce el însuşi avea să denumească hipertrofia intelectului (în comparaţie cu cea a sentimentului sau a voinţei): "intelectul care se izolează atît de iubire cît şi de voinţa morală, declarîndu-se prin urmare independent de situaţia umană în căutarea cunoaşterii esenţiale"[32]. Aceasta a dus la dezintegrarea personalităţii poetice a lui Poe şi tot acesta este şi pericolul care îl pîndeşte pe Tate.

Din alt text înţelegem că Poe şi-a pierdut perspectiva morală din cauza prea puternicei sale conştiinţe artistice —afirmaţie pe care Tate pare să o fi regretat mai tîrziu, cînd a descoperit că se putea să fi scris, din nou, despre propria pierdere a perspectivei morale. Astfel, comentînd *Idiotul* lui Dostoievski, el menţionează şi acest lucru:

> Orice scriitor dispune de o teorie, indiferent dacă recunoaşte sau nu acest lucru; aceasta poate acţiona la un anumit nivel dinamic eliberînd întreaga energie a acelui scriitor; dar în măsura în care se încadrează naturii exclusive a teoriei, ea poate implica, într-o fază sau alta a creaţiei lui, riscuri şi chiar pericole foarte mari.[33]

Tate devine mai explicit atunci cînd ne aduce la cunoştinţă faptul că marea poezie presupune drept condiţii preliminare "severitatea disciplinei poetului într-un sistem obiectiv al adevărului şi lipsa sa de conştiinţă a unei asemenea discipline"[34], deşi ne vine foarte greu să credem că Tate şi-ar fi putut permite o asemenea lipsă.

Pentru a complica şi mai mult lucrurile, mai aflăm şi că "multe din ideile avansate în primele mele eseuri nu le mai împărtăşesc"[35]. Dar cum nu menţionează care anume sînt aceste idei, ne putem aventura în prezentarea cîtorva dintre articolele sale teoretice, pornind de la care —o ştim deja —şi-a scris poeziile.

Contribuţia majoră a lui Tate în domeniul teoriei literare moderne este un eseu inclus în *Raţiune în nebunie* —"Tensiunea

în poezie", amintindu-ne, chiar din titlu, de profesorul său John Crowe Ransom. Autorul porneşte de la concepţia evident emersoniană potrivit căreia limba este, în general, inerent poetică şi, prin urmare, toate poeziile au o trăsătură comună pe care Tate preferă să o numească "tensiune". Atacînd aberaţia incomunicabilităţii în şi prin poezie, el are în vedere două tipuri de eşec: cel romantic, eşecul denotaţiei, şi unul metafizic, de preferat se pare — eşecul conotaţiei. Termenii săi pentru denotaţie şi conotaţie sînt "extensiune" şi "intensiune": poezia este o structură verbală care posedă, în mod specific, atît o largă extensiune cît şi o profundă intensiune. Pe scara intensiv-extensivă, poetul metafizic (sau platonic) începe din apropierea capătului denotativ (extensiv) în timp ce romanticul (sau simbolistul) începe la cel conotativ (intensiv) şi

> fiecare, printr-un remarcabil efort de imaginaţie, încearcă să-şi împingă semnificaţiile cît mai mult spre capătul opus, aşa încît să poată acoperi întreaga scară... [36] dar 'întrucît adevăratul sens al poeziei constă în tensiunea ei — în întreaga gamă organizată a extensiunii şi intensiunii pe care le putem descoperi în ea',[37]

oricît de mari ar fi eforturile de ambele părţi, şi unul şi celălalt rămîn incompleţi. Marea poezie este "poezie de centru", în care elementul logic invalidează factorul emoţional, afectiv, introdus de cele mai îndepărtate sensuri figurative. Tate întîlneşte asemenea poezie în ultimele versuri din "Prufrock", în monologul lui Hamlet la mormînt sau într-un fragment din *Divina comedie* referitor la dragostea dintre Paolo şi Francesca.

Disocierea se face prin urmare, ca şi la Ransom, între cei doi termeni ai metaforei, între gîndire şi sentiment iar poezia modernă începe, după Tate, "în momentul în care poeţii au pierdut controlul asupra semnificaţiei literale a metaforelor lor".[38] Prin metaforă înţelege o mare varietate de procedee — inclusiv simboluri — prin intermediul cărora poetul îşi creează tensiunea dintre fapt şi idee pentru a ajunge la cunoaştere.

În critica aplicată, conceptul de tensiune este folosit de Tate cu maximum de eficacitate în analiza poeziei lui Emily Dickinson, unde descoperă o fuziune perfectă a sensibilităţii şi gîndirii, ca urmare a faptului că poeta "vede ideile şi îşi gîndeşte per-

Scanned with OKEN Scanner

cepţiile"[39]. După cum sperăm să putem demonstra, Allen Tate a primit una dintre cele mai utile lecţii ale sale de la Dickinson, a cărei

> precizie în afirmaţii se datorează îndrăznelii cu care scheletul abstract al gîndirii ei acţionează asupra unui material dezorganizat. Cele două elemente ale stilului ei — considerat ca punct de vedere — sînt imortalitatea, sau ideea de permanenţă, şi procesul fizic al morţii şi descompunerii. Dicţia ei are două trăsături corespunzătoare: cuvinte de origine latină sau greacă şi, într-un violent contrast cu acestea, elementul concret saxon. Înalta tensiune a versului ei îşi are originea în acest conflict verbal; nu este un procedeu achiziţionat în mod deliberat /aşa cum este la Tate/, ci un simţ al limbii care depistează cele două componente fundamentale ale englezei şi relaţia metafizică dintre ele: latina pentru idei şi saxona pentru percepţii - virtutea specifică a limbii engleze ca limbă poetică.[40]

A doua contribuţie semnificativă a lui Tate constă — încă o dată ca la Ransom — într-o privire istorică asupra celor "Trei tipuri de poezie" (1934). Mai întîi poezia voinţei practice, constînd din abstracţiuni etice şi alegorii cu un prea evident scop moralizator şi didactic, încercînd să-şi impună abstracţiunile asupra experienţei nelimitate a omului; aici alegoristul şi omul de ştiinţă au o origine comună şi un singur scop iar eşecul constă în aceea că "imaginea nu este un întreg complet, calitativ; ea este o abstracţie calculată în aşa fel încît să forţeze situaţia căreia îi este impusă într-o singură direcţie"[41].

Revolta împotriva alegorismului începe în secolul al XVIII-lea, odată cu "ironia romantică", atunci cînd voinţa individuală a poetului (Shelley) încearcă să concureze ştiinţa; acesta este un fel de "platonism negativ" întrucît poetul doreşte să-şi impună imaginile asupra materialului. Romanticul explorează natura "în efortul său de a-şi impune ego-ul volitiv ca un dat absolut asupra lumii"[42].

Al treilea tip de poezie nu are nume "fiindcă e perfectă": aceasta este poezia lui Shakespeare şi a secolului al XVII-lea în general, "funcţia ei constînd în calitatea experienţei, în revelaţia totală — nu în explicaţia vizînd controlul exterior al voinţei"[43]. Mai multe observaţii asupra poeziei moderne, avînd-o mereu în

obiectiv pe a sa proprie, îl conduc pe Tate la formulări cu caracter general, provenite mai mult de la poet decît de la critic, nearuncînd prea multă lumină asupra creaţiei imaginative ca atare.

Primul volum de versuri al lui Tate *Dl Pope şi alte poezii* (1928) conţine un mare număr de piese neobişnuit de finisate —poezii cu subiecte moderne scrise într-o foarte riguroasă formă tradiţională. Fără îndoială că Tate intenţionează să-şi ţină promisiunea făcută într-un eseu anterior — aceea de a-şi dovedi controlul absolut atît asupra substanţei cît şi a formei: "Poezia este arta cuprinderii şi concentrării experienţei noastre între misterioasele limite ale formei"[44]. Complexitatea imagisticii şi a simbolismului din aceste texte, în general scurte, pare să fie comprimată de o inteligenţă nedispusă la compromisuri în forme care par să facă eforturi pentru a o putea susţine. Este cum nu se poate mai firesc ca Pope să fi devenit modelul său —Pope cel care scrisese poezie despre poezie în forme clasice perfecte. "Versificaţia formală este structura primară a ordinii poetice, garanţia faţă de cititor şi faţă de poetul însuşi că acesta are sub control atît dezordinea din exterior cît şi pe cea din mintea sa"[45] iar "Dl Pope" porneşte de la această premiză:

Cînd Alexander Pope se plimba prin urbe
Strict era luciul caleştilor albastre şi-aurii.
De frică, nu din milă, se aplecau la geamuri doamne,
Căci spatele lui Pope era mai mult de ţap decît de om.

Ades gîndeşti c-ar trebui să fie mai multe oase-n urnă
Decît lasă scheletele pentru pămîntul hulpav,
Rămîne goală urna şi nisipoase pînze de păianjen
Ţes uşuratică rugină pe carapacea funerară.

Iar cel ce arunca cuplete ca un şarpe
Încolăcit cu graţie şi siguranţă-n soare
A dispărut. E gol borcanul; îl poţi sparge
Doar ca să vezi că dl Pope nu mai este.

Comandamente ale cărui adevăr
Vor fi stîrnit umorul şi mînia vorbei sale?

Scanned with OKEN Scanner

E greu de spus. Pe un copac întortocheat se-nalţă
Morala, ce s-ar cuveni să o numim cunună.[46]

Imagini ale perfecţiunii şi imperfecţiunii umane, naturale sau artistice, se organizează într-o ţesătură densă. Formalitatea secolului al XVIII-lea, evocată chiar din titlu, pare să fi fost impusă realităţii de către *satyr*, pentru a-i permite o mai eficientă alchimie artistică. Este evocată apoi prezenţa dictatorului literar prin însăşi absenţa lui şi procedeul nu este un simplu paradox: forma perfectă a urnei, după ce a conţinut o substanţă mai puţin rezistentă, un schelet mai slab decît se putea aştepta, rămîne să-şi susţină valoarea în şi prin ea însăşi; încercînd să separăm forma produsului artistic îi distrugem în acelaşi timp şi substanţa. Perfecţiunea se află în tensiunea ca atare, nu în elementele care o creează; perfecţiunea se naşte din imperfecţiune, orice frumuseţe conţine germenii propriei distrugeri; lupta dintre imaginaţie şi materialul folosit sugerează frică, "graţie şi siguranţă" sau mînie, frumuseţea oraşului nu face decît să scoată şi mai mult în evidenţă urîţenia ţapului, a ruginei, a copacului strîmb. Esenţa constă în contrastul şi tensiunea dintre artist şi ocazia artei sale, dintre opera de artă şi adevărul obiectiv, dintre opera de artă şi cei cărora le este destinată. Toate acestea structurează un context de relaţii dintre care se înalţă semnificaţiile locutorului din poezia lui Tate: nemurirea se realizează în moarte, la Eden se ajunge prin venin, o cunună se înalţă în vîrful unui copac noduros.

Deplasările lui Tate pe scara intensiune-extensiune nu sînt greu de urmărit de către cei familiarizaţi cu personalitatea şi opera personajului său. Pe lîngă dezvoltările semantice mai ample, cuvinte-cheie funcţionează ca simple entităţi lingvistice care sugerează poetic atît extremitatea denotativă cît şi pe cea conotativă: spatele de ţap este atît spatele deformat al lui Pope cît şi cel al satirului din mitologia greacă; urna este "carapacea sa funerară", dar şi întruchiparea formei perfecte, urna grecească a lui Keats şi orice altceva cu care imaginaţia noastră ar putea să o asocieze; şarpele din urnă este şi şarpele din grădina biblică, copacul noduros este şi Pope etc. Fiecare asemenea cuvînt-cheie încetineşte mişcarea poeziei introducînd pauzele necesare pentru deplasări în afară şi în interiorul cuvintelor în căutarea

Scanned with OKEN Scanner

extensiunilor şi recontextualizărilor care le forţează să accepte sau să cedeze sensuri auxiliare şi implicaţii grupate la un loc de textul din pagină. Temporalul şi imuabilul din artă, din poezie — care constituie, de altfel, subiectul lui Tate în cazul de faţă — sînt fluctuantul şi permanentul din sensurile unui cuvînt, echilibrul dintre conotaţiile trecătoare şi denotaţiile ce ţin de structuri mai profunde. Urna este numai echilibrarea unor forţe contrarii aflate într-o balanţă tensională, aşa cum este şi trupul încordat al şarpelui, aşa cum este şi poezia. S-ar părea că nu este inutilă menţionarea faptului că Wallace Stevens numai cu cinci ani mai înainte de publicarea acestei poezii, "punea un borcan în Tennessee" pe vîrful unui deal şi întreg peisajul, totul din jur se organiza în relaţie cu el.

Restricţiile neoclasice, prin urmare, par să-l fi convins şi atras pe Tate mai mult decît libertăţile romantice, adesea incontrolabile —explozii imaginative care aveau să urmeze fără prea mare întîrziere. Încă în aceeaşi perioadă întîlnim un Tate care scria despre el însuşi: "Şi eu, în măsura în care sînt poet, sînt un poet romantic"[47]; şi a creat ca un poet romantic care se revoltă împotriva dominării ştiinţei, obligîndu-şi imaginaţia să o concureze. Astfel, în "Reflecţii într-o casă veche" ascultăm monologul unui egoist tînăr Werther care-şi proiectează sentimentele, în manieră tipic romantică, asupra a tot ce descoperă în jur; el "explorează natura în efortul său de a-şi impune egoul volitiv ca pe un dat absolut asupra lumii"[48]. O altă poezie, "Unui romantic", se constituie într-un comentariu asupra celei precedente, sau asupra "Cîntecului" probabil, unde poetul identifică lipsa fricii de moarte cu absenţa profunzimii emoţionale:

> Căci iată luna cu lumini duşmane chefuieşte
> Pe deal şi-acoperiş, pe stradă şi în piaţă;
> Şi oamenii s-or repezi, şiruri întregi de oameni,
> Ca să zdrobească nebunia lucitoare-a feţei,
> Să-şi vîre-acasă capetele-n perne,
> Să se întoarcă la orice sfîşiere de-ntuneric,
> Ochii să şi-i ascundă, să-nvelească-
> ntunericul în zbor în somn ca frunze care cad.[49]

Scanned with OKEN Scanner

Acumulările realizate în timp de imaginaţia omului modern au un puternic efect derutant; aceasta devine agresivă şi oamenii nu mai reuşesc să răspundă cu emoţie în faţa "obiectelor inerent poetice"; de aceea eşuează în deziluzie, într-o atitudine caracterizată de obicei drept ironie romantică. Sfidînd lumea de care este zdrobită, personalitatea modernă rămîne cu o viziune contorsionată asupra răului din ea şi din spiritul lumii. După ce a fost înzestrată, în mod arbitrar, cu adjectivul intenţionat violent al poetului, luna, spre exemplu, rămîne într-adevăr "duşmănoasă" şi alungă "toate conştiinţele la adăpost". Calitatea era la început rezultat al viziunii poetului asupra lucrurilor, o viziune modificată ulterior de implicaţiile cuvintelor cu care denumeşte aceste lucruri. "Iluzia momentană a puterii individuale", prin care poetul şi-a realizat unica sa cucerire poetică sau lingvistică este imediat distrusă de "universul crud şi naturalist".[50] Prezentarea pe care o face Tate destinului "unui romantic" nu este deci decît o prezentare a propriilor probleme; tensiunea este de o anvergură mult mai mare.

Totuşi, scopul final al lui Tate rămîne poezia de al treilea tip, poezie a "revelaţiei totale", capabilă să conţină şi să rezolve ambiguităţile unei atitudini complexe. Dacă ar fi fost să-i dea un nume, l-ar fi preferat, probabil, pe cel propus de Ransom, întrucît majoritatea volumelor care au urmat — *Poezii: 1928-1931*, *Poezii alese* (1937), *Iarna mării* (1944), *Poezii: 1922-1947*, *Poezii* (1960), *Înotătorii şi alte poezii alese* (1971) — reprezintă fie consumarea luptei sale cu metaforele şi paradoxurile "metafizice", fie revizuiri şi consolidări ale poeziilor anterioare în vederea unei mai bune ilustrări a poeticii tensiunilor. Imaginile dominante din romanul său *Părinţii*, din 1938, sînt semnificative pentru această tendinţă: întunericul şi lumina surprinse în tensiunea amurgului, noapte şi zi, tenebre şi soare, ignoranţă şi cunoaştere, iarnă şi vară. Surprinzător de similară este şi dezvoltarea contrariilor din "Strămoşii"; tensiunea dintre înainte şi după, misterioasa nehotărîre a sîngelui în "fluxul lui sistaltic", "pîlpîitoarea pauză dintre zi şi noapte" în care poetul încearcă să-şi plaseze metafora şi tot ceea ce încearcă să rezolve prin ea.

Noul tip de tensiune apare ca rezultat al prea insistentei conştiinţe de sine a creatorului. Atitudinea sa pronunţat critică faţă de artă, lume şi relaţiile dintre ele duce adesea la lipsă de

supleţe şi eleganţă, la apariţia unor "versuri ciuntite", la dicţie şi imagistică dură — toate acestea permiţînd cititorului să trăiască senzaţia de efort acumulat în spatele lor. Alegoria, simbolul sau metafora se transformă mult prea evident în contraforturi detaşabile care sprijină structura din afară. Tensiunea iniţială dintre metaforă şi concepţie tinde astfel să se transforme într-o tensiune dintre ceea ce poezia este şi ne oferă cu adevărat şi sensurile pe care poetul încearcă să ni le impună. Proiecţia imaginativ-poetică în natură şi efortul întoarcerii la denotaţie devine o cale imposibilă sau, în cel mai bun caz, o deplasare nejustificată.

Vorbitorul din "Lupi", de exemplu, e despărţit printr-o uşă de animalele care aşteaptă în camera de alături. După ce propune această metaforă a dedublării personalităţii şi-i circumscrie componentele mai mult decît ar fi fost nevoie, ni se oferă o sinteză care încearcă să realizeze unitatea dintre eul raţional şi cel sentimental:

> Recapătă-ţi curajul, îndreaptă-te spre uşă,
> Deschide-o şi vezi dacă o fiară ghemuită
> Pe pat sau agăţată de pereţi,
> Cu păr de aur, ochi adînci, ca un păianjen
> Bărbos, întins pe-o duşumea-nsorită,
> Va mîrîi — un om nu-i niciodată singur.[51]

Toate elementele acestei secţiuni finale sînt luate ca atare, sau cu puţine modificări, din versurile anterioare (lupi, îngeri, diavoli, cîini) şi recombinate, integrate unei organizări noi care nu devine, totuşi, inerentă subiectului. Necesitatea complementarităţii sensibilităţii şi intelectului omului modern confruntat cu realităţi care ameninţă una sau alta din acele componente se exprimă, dar expresia nu transpare din material, ci este mai curînd impusă lui.

O soluţie mai eficientă este adoptată în "Mamă şi fiu", unde încleştarea mută dintre fiul dominat de puternice emoţii şi "furia seacă" a spiritului ipocrit al mamei este explorată şi dominată în cele din urmă fără ezitări:

Scanned with OKEN Scanner

Sîcîitoare, leneşe, nepăsătoare muşte,
Lipite de plafon sau bîzîind prin aer;
O, inimă, păianjenul îşi lasă cuibul
Şi între roş şi vineţiu îşi ţese giulgiul!
Tapetul lucitor, nemuritor de vechi, atîrnă,
Tremură-ncet — nu va cădea vreodată.[52]

Ne amintim că aşa ceva Tate a învăţat de la Emily Dickinson ("Am auzit o muscă bîzîind cînd muream") şi Dostoievski (*Fraţii Karamazov*).

Cele mai multe dintre poeziile din ultima vreme (unele din ele, fragmente din lucrări al căror plan mai vast a fost doar anunţat) sînt toate, de asemeni, explorări ale posibilităţilor pe care le poate oferi conceptul său de "tensiune". Aceeaşi sensibilitate fisurată, cu o suprasolicitare a intelectului, apare în "Anotimpuri ale sufletului", unde porneşte de la concepte danteşti sau tomiste, pe care le exploatează pînă în cele mai mici amănunte: bine şi rău, promisiune şi ameninţare, bucurie şi durere. Din punct de vedere formal, tensiunile se realizează între folosirea formelor fixe, rigide şi amplele expansiuni imaginative, între modul de dezvoltare a strofei trimetrice (extensiune) şi insistenţa asupra referentului (intensiune).

Secţiuni disparate ale unui poem mai întins au fost publicate în ultimul deceniu sub forma unor elaborări şi extinderi a temelor şi metodelor din "Anotimpuri ale sufletului" sau "Sonetele sîngelui", cu o marcată tendinţă spre ordonări raţionale mai stricte şi evident afectate de controlul strict al unui spirit critic.

Narcisismul, una din preocupările noastre permanente de-a lungul acestui studiu, a constituit şi problema personală permanentă a lui Tate. În vreme ce lucra la elaborarea "Odei pentru morţii Confederaţiei", pe care a terminat-o cam în zece ani, Tate a mai publicat o poezie narcisiacă intitulată "Ultimele zile ale lui Alice". Eroina lui Lewis Carroll devine pentru Tate model tipic de Narcis cu privirea pironită pentru totdeauna asupra lumii abstracte a oglinzii.

La vestita "Odă" Tate a lucrat între anii 1928-1937 iar în 1938 a publicat şi un eseu despre ea, "Narcis ca Narcis", eseu care a

Scanned with OKEN Scanner

devenit unul dintre cele mai importante texte ale criticii intenţionaliste. Tot în 1938 a fost publicat primul şi singurul roman al lui Tate, a cărui imagine centrală şi ale cărui teme sînt, încă o dată, aceleaşi cu ale "Odei".

Ca şi în cazul lui Ransom, nu numai refacerea propriilor poezii, ci şi analizarea lor sau prezentarea intenţiilor din care au pornit, ar putea să sugereze că integritatea poeziilor lui Tate nu constă atît în unitatea impulsului conştiinţei sale poetice cît în preocuparea sa faţă de trăirea celor care i le citesc. Şi aceasta mai înseamnă că revizuirile şi "auto-criticile" sale au drept scop crearea unui spaţiu conceptual pregătitor în cititor care să asigure receptarea dorită; ceea ce nu înseamnă numai narcisism pur şi simplu, ci narcisismul celui care ştie că este un "Narcis ca Narcis".

Oda este, în general, o poezie lirică ce exprimă emoţii cum sînt entuziasmul sau exaltarea iar "Odă pentru morţii Confederaţiei" tocmai acest lucru nu este; titlul introduce, prin urmare, primul tip de tensiune în poezie. Tate însuşi ne informează că titlul este folosit ironic şi că primul său termen fusese "elegie": "scena poemului nu este o celebrare publică, ci un om singur lîngă o poartă"[53].

Al doilea tip reiese din solipsismul ei, definit de Tate ca fiind doctrina potrivit căreia "noi creăm lumea în actul perceperii ei...; neputinţa personalităţii umane de a funcţiona obiectiv în natură şi societate"[54]. Disocierea sensibilităţii omului modern îi permite (sau îl condamnă) să se observe atît în timpul încercării de a-şi descoperi personalitatea în lumea obiectivă din jur, cît şi în cel al respingerii unui asemenea act. Descoperirea corelativelor obiective pentru propriile emoţii nu diferă de contemplarea chipului în oglinda apei. Dintr-o perspectivă uşor schimbată, aceasta e ca şi cum am spune că poemul în dezvoltare pune la dispoziţia poetului anumite norme pentru susţinerea lui în continuare, deoarece poetul descoperă lumea printr-un act lingvistic şi "nu este niciodată cu totul sigur de subiectul său înainte ca limba să-l poată formula şi interpreta pentru întreaga-i fiinţă umană, atît pentru sensibilitate cît şi pentru intelect, la nivelul acelei concentrări de conştiinţă unde nu se mai ştie dacă gîndeşte sau simte"[55]. Cuvîntul rămîne singurul instrument al poetului, cu care îşi controlează universul, chiar dacă

Scanned with OKEN Scanner

Pietrele funerare îşi varsă numele în element...[56]

Prima secţiune sau mişcare a poemului ne oferă cu încetinitorul imagini dintr-un cimitir al Confederaţiei. Zborul frunzelor către moarte infuzează vorbitorului gînduri cu privire la trecerea timpului şi moarte iar în a doua secţiune, "Privirea unui înger", îl determină să pătrundă plenar în lumea morţilor printre care se vizualizează sub forma unui "crab orb":

> Această figură dispune de nobilitate, dar nu are simţul direcţiei, dispune de energie dar nu are, din punct de vedere uman, o lume organizată în care să o folosească... Crabul este prima aproximare a conflictului moral pe baza căruia se dezvoltă drama poemului: izolarea de lume a intelectualului modern.[57]

Al doilea termen al conflictului este asigurat de tema eroismului, ilustrată în al treilea pasaj de după refrenul ce asigură continuitatea subiectivă a poeziei. Sîntem introduşi aici în a treia principală tensiune a "Odei", —una pronunţat conflictuală —cea dintre credinţa activă decăzută şi cosmosul fragmentat care ne înconjoară. Şi ştim, nu numai de la Tate, că asemenea conflicte nu pot fi rezolvate, ci doar prezentate, făcute dramatic vizibile ca "formă trăită": "Poezia serioasă tratează conflicte fundamentale care nu pot căpăta o rezolvare logică: putem formula conflictele în mod raţional, dar raţiunea nu ne scapă de ele"[58].

Din cauza acestei disocieri a sensibilităţii, vorbitorul nu-şi poate îngădui cu totul narcisismul prezentului, care rămîne astfel numai unul din termenii unui alt contrast, mai larg; identificarea lui cu elementele înconjurătoare, cu frunzele în primul rînd —acestea din urmă acceptate, cu oarecare reticenţă, drept simboluri în interiorul unei micro-alegorii a eroilor muribunzi —se opreşte la stadiul de încercare. El stă ca o "mumie în timp", împovărat de linişte şi de vizualizarea verbală a gîndurilor sale. Privindu-le —privindu-şi propria minte proiectată în asemenea corelative — el este paralizat în spaţiu asemenea crabului. La vederea unui cimitir ca acesta, nu poţi să nu te întorci în timp la luptătorii dispăruţi şi la războaiele pe care le-au dus în "neblîndul veac" şi să sfîrşeşti în "blestemarea soarelui ce-apune" — o imagine care combină, iarăşi tensional, declinul epocii eroice,

dezolarea naturală şi spirituală, momentul luptei şi sentimentul "real" al după-amiezii tîrzii.

Cu toate acestea, imaginile văzute de Narcisul poeziei sînt toate inferioare celor aşteptate în mod normal; ele sînt trecătoare, fragmentare sau întîmplătoare, singura permanenţă rămînînd moartea. Aceste imagini sînt cele ale păianjenilor, ale bufniţei şi sălciilor —

> Nu există nimic decît moarte, pura naturaleţe a morţii; adică extincţie spirituală în decăderea trupului. Toamna şi frunzele sînt moarte; oamenii care exemplificaseră în stil mare o 'înaltă credinţă' sînt morţi; iar aici-numai frunzele. Să venerăm atunci moartea... care ne adună înainte de vreme? Întrebarea nu primeşte răspuns, deşi, ca formă de romantism morbid, ar putea, în cazul în care i s-ar răspunde afirmativ, să-i ofere omului o evadare iluzorie din solipsism; dar el nu poate accepta aşa ceva. Şi nici nu a putut să trăiască în universul său imediat, în cosmosul fragmentar. Nu există nici o soluţie practică, nici o soluţie oferită spre edificare moraliştilor...[59]

Către sfîrşit, subiectivitatea din "refrenul frunzelor" se impune, versurile respective capătă independenţă grafică în strofele următoare şi ultimele proiecţii în exterior devin din ce în ce mai evidente şi mai directe:

Să spunem doar că frunzele
În zbor se prăbuşesc şi mor

Să spunem doar că frunzele şoptind
În ceaţa improbabil-a-nserării
Ce zboară pe o aripă multiplă;
Noaptea-i sfîrşit şi început
Şi-ntre extremităţile derutei
O mută speculaţie aşteaptă, blestemul răbdător
Ce împietreşte ochii sau, jaguar, vînează
Propria-i faţă — victimă — în balta junglei.

Ce să mai spunem cei ce-avem ştiinţa
Spre inimă purtată? Să ducem oare fapta

În mormînt? Să facem noi, mai optimişti, mormîntul
În casă? Hultanicul mormînt?

Lasă acum
Poarta închisă şi zidul descompus;
Şarpele blînd, verzui sub dudul verde
Prin linişte-şi trimite limba în dezmăţ —
Paznic mormîntului care ne numără pe toţi.[60]

Blestemul şi întunericul de mai înainte sînt complementate de aluzia la Narcis —jaguarul care-şi devorează propria imagine; disocierea lui Milton, Pascal sau Eliot dintre "inimă" şi "cunoaştere" este formulată simplu într-o afirmaţie încoronată de ultimul arabesc al metaforei elaborate — "şarpele blînd". Refuzîndu-i-se Edenul morţii, vorbitorul îşi mai permite o ultimă proiecţie a sinelui pentru a o sufoca între graniţele limbajului — ale creatorului lumii sale.

Narcisismul lingvistic al lui Tate poate fi văzut de la început pînă la sfîrşit în combinarea violentă a imaginilor şi construirea metaforelor una în interiorul alteia, evitarea epitetului direct, eliziunea conceptelor şi perceptelor sau juxtapunerile şocante.

În comparaţie cu "Stăpînu-i iarăşi în grădină" a lui Ransom, complicaţia formulei imaginativ-critice elaborată de Tate este de altă natură. Aici avem un vorbitor ce-şi caută şi contemplă imaginile pe care le poate "devora" şi din care îşi poate construi portretul chiar în procesul perceperii lor, un poet care-şi creează lumea-poem în actul compunerii ei şi un critic care comentează asupra narcisismului de a fi un Narcis.

4. R.P. Warren

Robert Penn Warren, "campionul pentatlonist" al literelor americane (a scris romane, poezie, dramă, critică, biografie) a ajuns la Vanderbilt în 1921, unde a urmat cursurile de compoziţie literară ale lui Ransom, de istorie a literaturii engleze al lui Davidson şi de filozofie şi istorie a literaturii ale lui Walter Clyde Curry. Timp de mai mulţi ani ia parte activă la dezbaterile

Scanned with OKEN Scanner

"fugitivilor" asupra structurii poeziei, îşi ia M.A.-ul la Universitatea din California şi se dedică literaturii — ca creator şi profesor. Această din urmă calitate şi-a găsit expresia în volumele *Understanding Poetry* (1938), *Understanding Prose* (1943), *Understanding Drama* (1952 — în colaborare cu Cleanth Brooks — şi *An Approach to Literature* (1936), în colaborare cu Cleanth Brooks şi John Thibaut Purser.

Eseul fundamental cu privire la structura şi funcţia poeziei a fost publicat în 1943 în "Kenyon Review" — "Poezia pură şi poezia impură". Studiul este semnificativ din mai multe puncte de vedere; în primul rînd este un monument de critică metaforică, de critică scrisă ca un poet de către un poet: pentru Warren poezia este un monstru iar criticul trebuie să-i ofere ocazia de a-şi "dovedi de fiecare dată puterea miraculoasă"[61]. În al doilea rînd, aventura sa metaforică porneşte de la o bucată literară care echivalează impurităţile pe care trebuie să le digere poezia cu shakesperianul Mercutio, aliatul raţiunii şi al ironiei, "bun prieten al oricărui poem"[62], reprezentînd realismul, spiritul acid, complicaţia intelectuală. Puritatea scenei balconului dintre Romeo şi Julieta nu ar avea absolut nici un farmec dacă nu am fi tot timpul conştienţi de prezenţa lui Mercutio dincolo de zidurile grădinii. Poezia nu este o esenţă ce poate fi localizată într-o anumită zonă sau într-un element anume al poemului, ci este difuzată pe tot parcursul ei, cuprinzînd toate impurităţile posibile. Poezia trebuie să includă totul:

> ...nimic compatibil cu experienţa umană nu trebuie să fie exclus din poezie; ... cu condiţia existenţei anumitor contexte, orice tip de material, o formulă chimică de exemplu, poate apărea funcţional într-o poezie;... toate elementele fiind date, valoarea unui poet depinde de întinderea ariei experienţiale pe care o controlează poetic.[63]

Poezia pură funcţionează prin eliminări care se constituie ca eşecuri ale autorului de a exploata semnificaţii latente, semnificaţii care, subzistînd în cuvinte, trebuie făcute să acţioneze pozitiv sau, dacă nu, să fie neglijate în speranţa că acest lucru nu va fi observat. Într-o "poezie de includere" se are în vedere orice potenţialitate metaforică.

Scanned with OKEN Scanner

Această pledoarie pentru complexitate în poezie îl face să accepte şi prezenţa teoriei şi a filozofiei în poezie. Marvell şi Eliot îl învăţaseră că ideile participă din plin în procesul poetic iar Santayana —că filozofia, un sistem de idei, poate deveni poezie în virtutea faptului că face parte din viaţă:

> A respinge prezenţa teoriei în poezie ar însemna respingerea cuvintelor din poezie, deoarece cuvintele sînt simboluri lipsite doar de caracterul senzorial al obiectelor pe care le reprezintă; şi totuşi poezia se dezvoltă numai din reţeaua de conexiuni pe care cuvintele o ţes deasupra obiectelor pe care le întruchipează imaginativ. Poezia este o atenuare, o reorganizare, un ecou al experienţei ca atare; ea însăşi reprezintă o viziune teoretică asupra obiectelor înconjurătoare.[64]

Ceea ce înseamnă, cel puţin dintr-un punct de vedere, că poezia include critica în general şi propria ei critică în particular.

Din atari raţiuni, teoria poetică a lui Warren a fost caracterizată drept homeopatică: medicamentul este administrat în doze minime organismului sănătos în care produce simptome similare celor dintr-unul bolnav; a scrie poezie înseamnă a nu-l uita pe Mercutio, înseamnă a scrie în maniera lui Ransom, cel mai bine ilustrată în "Bat clopotele pentru fiica lui John Whiteside". Orice cuvînt, orice afirmaţie devin semnificative numai în măsura în care au fost "cîştigate" de întregul poem, de contextul în care apar. Poetul este ca un expert în jujitsu care învinge folosindu-se de rezistenţa adversarului —materialele poeziei.

Aceste rezistenţe sînt create de diversele tensiuni care apar la diferite nivele în structura poetică: între ritmul poeziei şi ritmul vorbirii curente, formalitatea ritmului şi informalitatea limbii în genere, dintre particular şi general, concret şi abstract, între cele două elemente ale metaforei, între frumos şi urît, între ideile sau reprezentările implicate în ironie, între prozaisme şi poeticisme. Structura poetică trebuie să asimileze toate aceste contrarii, să le digere şi să-l accepte astfel pe Mercutio —cititorul ironic:

> Sfîntul îşi confirmă viziunea intrînd fără teamă în flăcări. Poetul, ceva mai puţin spectaculos, şi-o confirmă supunînd-o flăcărilor ironiei —dramei structurii sale —în speranţa că focul o va purifica. Cu alte cuvinte, poetul vrea să arate că viziunea lui a fost cîştigată, că poate supravieţui

referirii la complexităţile şi contradicţiile experienţei. Şi ironia este un asemenea procedeu de referinţă.[65]

Tot dintr-un punct de vedere ironic, se poate arăta aici că Warren —şi nu numai el —şi-a supus viziunea poetică flăcărilor ironiei primului său cititor —a criticului Warren. Prin urmare, o anumită formulare poetică, o poezie, se "cîştigă", se dobîndeşte în contextul operei critice a poetului.

Romanele lui Warren, de exemplu, —*Călăreţ în noapte* (1939), *La porţile raiului* (1943), *Toţi oamenii regelui* (1946), *Destulă lume şi timp* (1950), *Banda de îngeri* (1955), *Peştera* (1959) şi *Sălbăticie* (1961) — trebuiesc citite în contextul aprecierilor sale critice asupra romanului *Nostromo* de Conrad în primul rînd, asupra lui Faulkner, Hemingway, Eudora Welty şi Thomas Wolfe. Astfel, analiza lui *Nostromo* se încheie cu o definiţie a romancierului filozofic, o autodefiniţie, de fapt:

> Romancierul filozofic, sau poetul filozofic, este acela pentru care documentaţia lumii tinde mereu să atingă nivelul generalizărilor în privinţa valorii, pentru care imaginea tinde să ajungă simbol, pentru care imaginile se organizează în configuraţii dialectice, pentru care imperativul experienţei, indiferent de forţa şi farmecul ei, devine imperativul cunoaşterii sensului existenţei.[66]

Mare parte din puterea de convingere a acestui eseu rezidă în aceea că Warren scrie despre propriile sale dualisme, despre propriile sale teme şi metode pe care vrea să le descopere la Conrad sau prin el. Scriind *Destulă lume şi timp*, de pildă, el a intenţionat să creeze exact ceea ce intenţionase Conrad — "un mare, masiv simbol polifazic care să conţină viziunea lui totală asupra lumii, sentimentul său asupra destinului individual, asupra locului omului în natură, sentimentul istoriei şi al societăţii"[67]. De asemeni, credem că numai un romancier care scrie despre sine ar putea descrie metoda lui Katherine Anne Porter cu atîta precizie, fiindcă o face, într-un fel, din interior:

> Se poate bănui o abordare cam de tipul următor: o emoţie specială, particulară, provocată de material —personaj sau incident; încercarea de a defini natura acelei emoţii - încercarea de a o stoarce fără a pierde nimic din ea; încercarea de a înţelege relaţiile emoţiei particulare şi de a-i defini

Scanned with OKEN Scanner

implicaţiile —pentru a ajunge la temă; apoi efortul menit să reducă tema la configuraţie.[68]

Acelaşi lucru este valabil şi în cazul poeziei sale: cînd Warren refuză poezia pură a lui Shelley sau Tennyson şi pledează pentru poeme care să conţină impurităţi, de asemeni cu exemplificări, se pare că el scrie despre propria sa operă poetică. Ne vedem nevoiţi să repetăm aici tipul foarte particular de intenţionalism avut în vedere: cînd cunoaştem preferinţele unui autor, efectele pe care le apreciază, ideile lui despre poezie în general, este aproape firesc să ne aşteptăm că el va încerca să obţină aceleaşi efecte, că va încerca să practice acel fel de poezie. Astfel că "aberaţia intenţionalistă" nu mai este nicidecum o aberaţie într-un astfel de caz, ci numai o cale de cunoaştere; a lua în consideraţie atitudinile teoretice şi critice ale unui scriitor nu este acelaşi lucru cu dezvoltarea de interpretări pe baza a ceea ce cunoaştem despre el ca persoană sau a ceea ce ne mărturiseşte el într-o autobiografie. Warren însuşi susţine această poziţie în prefaţa sa la *Understanding Poetry*: "Poezia ne oferă cunoaştere. Este o cunoaştere de sine, în relaţie cu lumea experienţială considerată nu statistic, ci în termenii ţelurilor şi valorilor umane"[69].

Contribuţia poetică a lui Robert Penn Warren este, în principal, aceea a primelor două volume —*Treizeci şi şase de poezii* (1935) şi *Unsprezece poezii pe aceeaşi temă* (1942) —ambele reluate, aproape integral, în *Poezii alese: 1923-1943* din 1944. Majoritatea sînt texte scrise în manieră tradiţională, folosind un limbaj robust şi retoric în acelaşi timp, concentrîndu-se, după cum ne anunţă titlul celui de al doilea volum, asupra unei singure teme: încercarea individului de a fugi de problema răului şi inevitabila lui întoarcere la ea —cumplita responsabilitate a cunoaşterii, prin urmare, a cunoaşterii etice şi filozofice. Şi, de aceea, cele mai multe dintre ele sînt poezii cu un miez narativ uşor de delimitat, cu personaje şi conflicte care le relevă tema. Ele se numesc balade, elegii sau chiar povestiri şi au asemenea titluri retorice ca "Scrisoarea unui laş către un erou", în care descoperim un poet încă preocupat de problema biografului lui *John Brown: crearea unui martir* (1929) —omul preocupat de auto-cunoaştere şi care, consacrîndu-se exclusiv unei virtuţi abstracte, provoacă dezastru. Laşul, în rolul lui Tiresias, îl admiră pe eroul inocent care cochetează cu catastrofa; cele două poziţii sînt contrastate

Scanned with OKEN Scanner

prin intermediul tranziţiilor abrupte de la o imagine la alta, de la o situaţie la alta şi prin şocurile necruţător ironice create de juxtapuneri violente.

Auto-cunoaşterea şi rolul propriului trecut în determinarea actelor şi a atitudinilor prezente sînt tratate şi în "Balada lui Billie Potts", poem care dramatizează de fapt semnificaţiile eliotiene ale relaţiilor biologico-temporale în evoluţia personalităţii (vezi şi *Toţi oamenii regelui, Destulă lume şi timp, Frate cu balaurii*). Încercarea lui Billie de a fugi, de a se ascunde, conţine chiar în ea însăşi necesitatea întoarcerii, deoarece el trebuia să-şi proiecteze acţiunile, speranţele şi idealurile nu numai pe ecranul trecutului său, ci şi pe cel al actelor şi idealurilor tuturor generaţiilor pe care le moşteneşte:

> Să bei... din şuvoiul,...adîncii tale identităţi.[70]

Aceeaşi problemă a cunoaşterii este explorată în "Istorie", poezie care se concentrează asupra mediului poetului:

> Doar actul
> Este pur...,[71]

dar puritatea lui este cîştigată, ca şi cea a poemului impur, prin calitatea lui inclusivă; nu devine evident prin explicaţii, fiindcă le conţine. Istoria personală, conştiinţa trecutului care ne domină fără milă, pentru a ne impune semnificaţii constituie tema în "Eidolon":

> O noapte-ntreagă-n mai lătrau dulăii-n codrii nesfîrşiţi;
> Şi răguşiţi, din ascunzişuri neştiute ale neluminii,
> La trunchiul luminat de lună, răguşiţi strigau dulăii.
> În mai, pe lună, pe nelună, laolaltă: îmi amintesc
> De timbrul lor infatuat, de urletul îndepărtat şi gutural.
>
> O noapte-ntreagă sta băiatul întins în întunericul odăii,
> Saltea de paie, aspră, trup dezvelit îi zgîria, o
> noapte-ntreagă.
> Privind în gol, el auzea-ntuneric năclăit curgînd încet.
> În depărtare, pe vînt, nevînt, larma nepotolită aţîţa,
> La intervale, a pieptului nelinişte nocturnă.

Ce sete ţinea casa? sub grinzi şi căpriori de lemn
Băiatul; bărbatul, greu ca lutul, pumn straşnic încleştat;
Bătrînul, cu ochi larg deschişi, cu barba plină de salivă.
În întuneric era strivit mărul de mai: s-au năpustit hăitaşii
Strigîndu-i tot mai de departe furii nestăpînite-n noapte.

Dulăii cercetau prin negrii codri; sîngele negru
Pe măr de mai în zori, coajă de fag bătrîn. Urme pierdute
Pe după stînci, după ferigi, pe lîngă bălţi neluminate.
Eu vînătoare-am auzit-o. Cine-a văzut, în întuneric, cum fugea

Albul eidolon de colţii cruntei năpustiri gonit?[72]

Impurităţile sînt în primul rînd de natură sintactică: materialul temei l-a obligat pe Warren să înţepenească mişcarea, ritmul cît mai mult posibil, pentru a se asigura că a reuşit să transmită fuga ireală, atemporală şi aspaţială a eidolonului, cu toate sugestiile ei colaterale. Cuvintele şi grupurile de cuvinte sînt repetate sau plantate în propoziţii exact acolo unde, în mod normal, nu ar putea să apară, cu scopul de a face deplasarea cititorului în timpul lecturii la fel de lentă ca şi scurgerea timpului referenţial, la fel de lentă cu scurgerea "întunericului năclăit", de exemplu. Acelaşi motiv justifică şi nefolosirea verbelor predicative în a treia strofă acolo unde apar substantive care indică sec, nenuanţat cele trei etape ale vîrstei biologice; ele apar pur şi simplu, despărţite de semne de punctuaţie, calificate adjectival între limitele stabilite de aceeaşi mişcare cu încetinitorul a realităţilor interioare şi imediate pe fondul zgomotului şi al urmăririi din depărtare.

Pe lîngă ritmul frînt, greoi, poezia trebuie să-şi croiască drum către final şi prin sau peste obstacolele create de cacofonii şi colocvialisme, cuvinte rare şi limbaj pretenţios, vorbire populară şi dialectală, toate conducînd la o evidentă şi intenţionată contorsionare a muzicii verbale. Despre Melville, Warren scria: "Probabil că violentările, distorsiunile, deformările din versificaţia unora dintre poezii trebuiesc interpretate ca... un efort conştient de a dezvolta un stil nervos, dramatic, masculin"[73]. Dar, odată depăşite, tensiunile provocate de aceste rezistenţe

care păreau a fi forţat limbajul textului într-un canal prea aglomerat, fără ieşire, poezia se relaxează într-un elegant vers final care conţine un vers cu adevărat "cîştigat". Idealul (eidolon) răsare alb şi pur din întunecimea timpului, a vîrstei sau a condiţiilor negativ conturate, după ce şi-a dobîndit acele calităţi în "codri imenşi", "nelună", "întunericul odăii", "neliniştea nocturnă", "strivitul măr de mai", "furii nestăpînite", "sîngele negru", "bălţi neluminate" şi "cruntă năpustire". Imagini fragmentare se combină în vederea unei metafore concentrate, o poezie aproape baroc supraîncărcată îşi construieşte o faţadă simplă, nepretenţioasă.

Cel puţin la fel de impură e o altă binecunoscută poezie din primul său volum — "Întoarcerea: elegie". Problema lui Warren constă aici în consolidarea poeziei în vederea digerării şi anulării sentimentalismului temei printr-o serie de excluderi şi variate perspective ironice asupra subiectului (aceasta era şi preocuparea lui Ransom în "Bat clopotele pentru fiica lui John Whiteside", "Băiat mort", "Corăbii bune" sau "Aici se odihneşte o doamnă"). Un băiat — protagonistul — se întoarce acasă pentru funeraliile mamei sale, printr-un peisaj nocturn, ploios, cu vînt şi "pini negri care se reped în urmă":

ce spune oare vîntul?
.....
Ce voi găsi acasă?[74]

Emoţia vorbitorului se combină cu amintiri din copilărie (o vulpe moartă), reflecţii prezente, abstracţii şi reprezentări subiective ale peisajului natural amintit, perceput în goana trenului; rezultatul este o combinaţie de îndreptăţit sentimentalism şi cinică neruşinare sau spasme incontrolabile de vinovăţie pe care poetul le sugerează cu ajutorul unor şocante schimbări de ton, prin folosirea de elemente lingvistice total discordante sau juxtapuneri de perspective:

bătrîna curvă-i moartă
ce-am spus!
Atîta doar am spus — ce-a spus şi vîntul...[75]

Zorile, negura, pinii în doliu, oamenii care au construit drumul, zgomotul roţilor de tren, trecerea timpului şi

bătrîna vulpe-i moartă
Ce-am spus[76]
.....
bătrîna vulpe-i moartă
ce-i spus e bine spus...[77]

Scriind despre poezia lui Robert Frost, Warren ne informează că "trebuie să fim în stare, probabil, să privim şi înainte şi înapoi cînd parcurgem un poem — să putem surprinde complexul de relaţii şi implicaţii înainte de a-l putea cuprinde imaginativ în întregime"[78]. Această mişcare dublu direcţionată şi cuprinderea imaginativă completă sînt dobîndite, din nou, în simbolul final care vine ca o încununare a explorărilor, schimbărilor de perspectivă, încleştărilor lingvistice şi atitudinilor ambigue anterioare:

Dacă aş putea smulge
Din întunericul învălmăşit
Peste-ncruntatul pin născut din stîncă
Din negura ce se îndepărtează
De-aş putea-ntinde mîna ca dumnezeu să iau
Doar pentru tine mamă
Dacă aş putea smulge
Ca să înfrunt golul uscat al unui mîine
Să pun pe pieptul ce l-am supt
Din întuneric întunecata-mbobocită orhidee a durerii...[79]

Avînd în vedere ce s-a petrecut anterior, înglobîndu-l în contextul general al poemului, enunţul nu pare nici sentimental nici ironic: se naşte din confruntare, din violenţă şi îşi impune prezenţa. Poezia este aşa cum este — foarte reuşită — fiindcă toate materialele din care e compusă au fost manipulate sub imperiul unei idei iar imaginile au fost corelate şi subordonate unei viziuni şi nu invers.

O metodă oarecum diferită este descrisă de Cleanth Brooks în comentariul său asupra celor şapte poezii lirice din "Fermă de munte din Kentucky" (care avea să includă mai tîrziu şi "Întoarcerea..."):

Scanned with OKEN Scanner

> Se face o examinare detaliată şi atentă a experienţei respective, urmată de concluzia —ce poate reieşi din experienţă — care vine ca o comunicare moderat ironică sau ca o precaută aluzie. E ca şi cînd poetul ar crede că numai un minim comentariu este permis dacă vrea să nu violenteze integritatea experienţei. Această metodă generală este frecvent folosită pentru a introduce o temă strîns legată de cea a poeziei tocmai discutate: relaţia dintre raţional, dintre experienţa ca experienţă şi interpretarea sau comentariul asupra acelei experienţe;[80]

ceea ce ar putea însemna că poezia include şi o critică sau o abordare teoretică a trăirii din care s-a născut. Această observaţie devine deosebit de valabilă în cazul poeziilor sale din *Promisiuni*, unde, foarte adesea, o simplitate superficială ascunde un comentariu asupra spaimelor condiţiei umane şi o speranţă, ambiguu sugerată, de a le depăşi. Toate poeziile dau impresia unor fragmente de jurnal, note de călătorie din Italia sau aiurea, experienţe familiale sau personale. Urmărim familia, de exemplu, urcînd un munte în Italia; mama înfige o floare albastră în părul auriu al fiicei şi comentariul oblic tresare ca un avertisment:

> Şi cu asta ne continuăm drumul
> În sus pe munte, înspre sfîrşitul zilei.[81]

Ni se aminteşte apoi că toamna florile sînt distruse, dar fetiţa continuă să cînte

> ... de parcă omul n-ar avea
> Nevoie de perfecţiune...[82]

şi aşa mai departe.

În una dintre cele mai reuşite bucăţi din volum, "Ţărm străin, femeie bătrînă, uciderea caracatiţei", experienţa, în termenii lui Brooks, este cea a unei bătrîne ţărănci care merge de-a lungul ţărmului în amurg şi pare a conversa cu apele. Contextul mai larg, în spaţiu, este cel al munţilor înconjurători şi al soarelui în asfinţit iar în timp cel al unei zile pe terminate, plină de oameni şi veselie pe o plajă unde a fost ucisă o caracatiţă. Experienţa e prezentată în întregime pînă la sfîrşitul celei de a treia strofe, care pare a încheia poezia, dar un dublu comentariu urmează, menit

să decanteze emulsia şi să ne clarifice o parte din intenţiile poetului:

Ce-i poate spune marea
Din ceea ce nu ştie sau poate îndura?
Ea ştie, ca şi marea, că ce-a mai fost va reveni,
Retrasă în înţelepciune îşi dă seama
Cum fir cu fir, ultima arşiţă a soarelui se-mprăştie în boarea nopţii, din nisip.

Bătrîn picior desculţ ştie atît —ea stă acolo.

Nu-i ţara mea aici, nici limba,
Vîrsta bătrînei nu-i şi-a mea, nu-i nici a mării.
Şi-n scurtă vreme-mi voi vedea de drum,
Uita-voi multe —dar nu, înnegurind în mare, chipul ei,
Care în larma zilei sau cînd rămîn în noapte-mi domoleşte
Ceva din dureroasa logică a minţii sau din a inimii furie.[83]

Penultima strofă este integrativă, completînd, prin intermediul unui comentariu, semnificaţiile impuse de un prim nivel de contextualizare; ultima amplifică structura retorică a poeziei, îl include şi pe autor în ea ca protagonist, oferindu-ne totodată şi o proiecţie subiectivă a observatorului aflat în centrul experienţei, care devine astfel diferită.

Întîlnirea dintre tînărul locutor şi vagabond în "Neagra noapte a sufletului" îşi dobîndeşte întreaga semnificaţie atunci cînd întîlnirea ca atare este deja de domeniul trecutului şi, în al doilea rînd, cînd poetul a atins distanţa şi îndrăzneala necesare pentru a încheia poezia cu o sentinţă moralizatoare:

Acum bătrînul cap, descoperit,
Se mişcă-n aerul întunecat.
Luceşte cu puritatea absolută şi glacială a disperării,

Se mişcă şi e atins de gloria perpetuă a stelelor din înaltul cupolei nocturne.

Se mişcă în extaz deasupra umilirii stelelor sau a
indiferenţei insolente a aerului întunecat.
De-am putea şi noi, cu toţii, pătrunde în sublimul extaz
găsit de el acolo.[84]

În alte cazuri, un personaj este introdus în scenă pentru a oferi interpretarea, care capătă astfel o nouă dimensiune — personalitatea, poziţia şi atitudinea acelui personaj. Iată sfîrşitul poeziei "Şarpele":

Un bătrîn, aplecat, în picioare, detaşat,
Scuipă o dată, spune, "Drace, înc-un şarpe".[85]

Acelaşi bătrîn, reprezentînd tot istoria, face şi comentariul de la sfîrşitul bucăţii "Vine lumea în galop":

... bătrînul scuipă:
"Viene galopando" —scuipă iar — "el mundo".[86]

Toate aceste ar putea fi interpretate ca făcînd parte din ceea ce Warren numea, în *Understanding Poetry*, tonul poeziei, care constă în atitudinea locutorului faţă de subiect, faţă de auditoriu şi, uneori, faţă de el însuşi.

Înclinaţia metafizică a lui Warren era evidentă încă de la primele sale volume; a devenit mai evidentă în *Unsprezece poeme pe aceeaşi temă* şi a culminat în *Voi, împăraţi, şi altele: Poezii 1957-1960*. Tonul ironic, batjocoritor aproape şi asprimea deliberată a formei sînt caracteristici pe care am avut ocazia să le menţionăm. Aglomerarea de imagini concrete, din greu împovărate cu sensuri pe care de abia le suportă uneori, iese în prim plan în poezii din 1942 ca "Teroare" şi "Urmărire". Cea din urmă, deşi îi lipseşte o dezvoltare adecvată, ne prezintă un poet cu totul conştient de efectele pe care le pot oferi extensiunile unei metafore elaborate:

Ia, de exemplu, pasărea flamingo în Florida,
Culoarea-i pasiune, semn de-ntrebare-i gîtul.[87]

Disjuncţia dintre sentiment şi raţiune, eşecul sensibilităţii moderne sînt proiectate, în "Păcatul originar" sau "Crimă", în imagini macabre, construite pe baza unor abstracţiuni metafizice dublate de vorbire populară, conducînd aproape inevitabil la

Scanned with OKEN Scanner

un cinism deloc încurajator, la umor sardonic şi chiar oroare. Cele două influenţe în acţiune în această perioadă sînt John Donne şi Andrew Marvell. Prima e foarte evidentă în "Stejari bărboşi", unde Warren, ca şi în alte poezii, cedează unei experienţe pe care o prezintă în imagini paralel-contrastante, însoţite de un comentariu în surdină, adresat cititorului, pe care parcă l-ar îndemna să creadă că asemenea compromisuri sînt uneori necesare. Cei doi iubiţi sînt conturaţi pe fundalul unui peisaj ce pare a fi suspendat în o a patra dimensiune care permite contemplarea atît a momentului prezent cît şi a celui istoric, oarecum din afara timpului fizic. Răstimpul dragostei şi al inocenţei se varsă treptat, imperceptibil, în cel al cunoaşterii şi deziluziei. Zi şi noapte, speranţă şi teamă, foc şi apă sînt neviolent suprapuse iar rezolvarea este şi ea calmă şi meditativă.*

"Grădina" e o replică, peste veacuri, la "Grădina" lui Marvell şi este probabil că prezenţa unei asemenea capodopere în spatele ei să fi periclitat integritatea şi eficienţa poeziei lui Warren, întrucît ceea ce citim nu este un text independent, autonom contextualizat, deşi perspectiva "metafizică" se susţine:

Şi cît de blînd şi pe ascuns soarele-acum
Va binecuvînta grădina prinsă-n ger păgîn,
Şi va atinge înc-odat', ca şi-altădat',
Chircite ramuri de ger năucite.
Deşi lucirea verii îşi găsea sălaş
În flori, vor înflori frunzele-acum
Şi binecuvîntare fără înviere vor primi
De la un soare mult mai blînd.[88]

Toate procedeele sînt asimilate cu atîta fidelitate, seriozitate şi lipsă de discriminare încît poezia lui Warren nu mai poate fi socotită o critică a celei scrise cu trei secole mai devreme, aşa cum evident era "Conrad-ul..." lui Ransom.

Dramatizarea metafizică a spiritului, incongruenţele controlate şi sofisticarea devin aproape singurele sale strategii în volumul cel mai recent. Astfel, în "Alegorie alcoolică" el construieşte dramatic o metaforă, acordînd egală atenţie "încărcăturii" cît şi "vehiculului", numai pentru a o părăsi pe prima la un moment

* Samuel Johnson condamna pe poeţii metafizici pentru juxtapunerea de "idei heterogene... înhămate cu de-a sila împreună".

dat, printr-o extensiune care s-ar susţine în alte condiţii prin ea însăşi; rolul contextului este mult mai important, el fiind singurul care ne oferă o cale de întoarcere spre "puritatea" viziunii iniţiale. Odată cu traversarea fiecărei etape, materialele ei sînt digerate şi cucerirea e transmutată într-o altă "măsură":

Un copil plînge. Plînsetul pare să aibă o realitate
Independentă de copil. Plînsetul
E ca un viermişor alb în creierul meu.

El roade cu o asiduitate minusculă, insistentă. Dinţii lui
Sînt aproape prea moi. Uneori gîdilă doar;[89]

sau ironii sălbatic-comice, groteşti uneori, ca cele din "Cosaşul încearcă să dezlege solipsismul" şi "Greierele de pe duşumeaua bucătăriei intră în istorie":

Istoria, sub formă de găină,
Intră pe uşa bucătăriei.
Ciocul sună o dată pe podeaua din piatră.
Ieşi apoi găina;
Dar va veni, fără-ndoială, iarăşi.[90]

Aceasta e o tendinţă în poezia sa care conduce la o serie de poezioare sinistre, nu mai puţin sinistru intitulate "Cîntece de leagăn":

Şi mama-i mai moartă decît scrumbia
Şi tata-i murat ca o ştiucă,
Şi o, poca-poca-poc
Ai lui dumnezeu ochi roşii ard
În orbite de văzduh întunecat —
("Poca-poca-poc")[91]

Asemenea deformări şi exagerări inutile nu ne pot face decît să amintim ceea ce scrisese cu două decenii mai înainte: "O poezie defineşte o atitudine, o viziune fundamentală, care poate avea multiple aplicaţii. Ea defineşte, dacă este o poezie bună, un fel de punct strategic al spiritului din care pot fi privite, în mod inedit, tot felul de experienţe..."[92] sau cum scria, în manieră cu

Scanned with OKEN Scanner

adevărat "Metafizică", structurînd o poezie întreagă potrivit cu cerinţele unei metafore finale:

> Mai tîrziu auzi/coşmarul/ rătăcind prin casa întunecată
> Ca o mamă trezită în noapte să-şi caute o fotografie din copilărie.
> Sau să se ducă în curtea din spate, să stea acolo ca un cal bătrîn, răcit, pe păşune.[93]

Ne amintim că în cazul lui T.S.Eliot şi Donald Davidson, ceva mai puţin al lui Ransom şi Tate, cu cît scriau mai multă critică cu atît le rămînea mai puţin timp sau înclinaţie pentru scrieri imaginative propriu-zise. Acest lucru ar putea fi adevărat şi în cazul lui Warren, cel puţin în ceea ce priveşte poezia lui din ultima vreme. Ultimul volum, *Poezii alese: noi şi vechi, 1923-1966*, dispune şi de un aranjament foarte curios; poeziile recente sînt prefaţate celor dintîi, sugerînd, probabil, o progresie inversă. Se poate face, şi în cazul lui, afirmaţia destul de riscantă şi poate cam dură, că impulsul critic îl diminuează treptat pe cel creator, ba mai mult, faptul că Warren este conştient de acest proces.

Am mai putea adăuga aici şi observaţia că în ultimele sale poezii se întîlneşte o concentrare aproape exclusivă asupra eului — persoana întîi singular este foarte insistentă — şi că arareori mai găseşte, sau mai caută, un cadru obiectiv, sau un eveniment, sau o situaţie asupra cărora să-şi impună viziunea personală; se sprijină doar pe "cîntece de leagăn" ca cele de mai sus sau paradoxuri la fel de periculoase.

Scriind despre proză — am constatat deja — Warren scria, de fapt, despre propriile sale romane; teoretizînd asupra poeziei, el avea în vedere anumite texte pe care intenţiona să le scrie; s-ar putea dovedi, prin urmare, demnă de interes analizarea în paralel a două piese majore, reprezentative ale lui Warren-criticul şi Warren-poetul şi urmărirea în amănunt a modalităţilor în care una o dublează pe cealaltă.

Mercutio este considerat de Warren, în "Poezia pură şi poezia impură", reprezentantul simbolic al intelectualului discriminativ, prietenul indispensabil al oricărui poem. Urmîndu-şi propria sugestie, R.P.W. va intra ca personaj-comentator în *Frate cu balaurii*, jucînd rolul lui Mercutio vizavi de poezia lui Jefferson

Scanned with OKEN Scanner

şi Lilburn, cerîndu-le, în momente semnificative, să părăsească grădina romantismelor dăunătoare şi să privească realitatea de dincolo de zidurile de piatră ale înţelegerii mărginite.

Imaginaţia pură de care criticul se ocupă în introducerea la ediţia ilustrată a *Baladei bătrînului marinar* (*Bătrînul marinar*", poem al imaginaţiei pure") este, în mod vădit, imaginaţia lui Jefferson şi a lui Lilburn —problemă care îl obsedează pe poetul din romanul în versuri amintit.

Eseul, publicat în 1941, deci cu doisprezece ani înaintea poemului, analizează amănunţit relaţia crimă-pedeapsă-pocăire-împăcare în "Balada bătrînului marinar" a lui Samuel Taylor Coleridge. Actul marinarului povestitor este considerat pervers şi nemotivat, crima lui împotriva naturii este absurdă iar păcatul este apoi plasat în contextul general al umanităţii şi umanismului. Doborîrea păsării înseamnă încălcarea ospitalităţii şi recunoştinţei, înseamnă încălcarea unui principiu esenţial uman — refuzarea umanităţii, în fond.

Criticul, pornind de la acest fapt, consideră că problema poetului

> a fost descoperirea unui act care, pe de o parte să nu accentueze marca probabilităţii, sau să distragă violent atenţia de la semnificaţia lui simbolică, dar care, pe de altă parte, să fie suficient de condamnabil în sine pentru a îndreptăţi consecinţele. Iar criminalitatea necesară este stabilită în două moduri: 1) făcînd ca gravitatea actului să depindă de starea voinţei care îl comite şi 2) definind pasărea simbolic...[94]

Tema secundară a poemului susţine o arie suprapusă acesteia, condamnînd, artisticeşte vorbind, crima împotriva imaginaţiei exemplificată, în primul rînd, prin simbolistica luminii şi a întunericului. Problema centrală a creaţiei lui Coleridge pare a fi unirea temei principale cu cea secundară, ceea ce transformă poemul într-un document de seamă cu privire la chestiunea fundamentală a perioadei romantice: poezie şi adevăr. Trecînd de la o investigare a contextului în care a fost creată "Balada bătrînului marinar", a perioadei, a filozofiei pe care este clădită, Warren sugerează că poemul ar ilustra, pe plan imaginativ, preocupările curente ale criticului Coleridge. Pentru Coleridge, afirmă Warren, "adevărul este implicit actului poetic ca atare"[95],

Scanned with OKEN Scanner

dezbaterea etică şi cea estetică fiind faţete ale unei singure activităţi, expresii ale spiritului complex al autorului. "Bătrînul marinar" este "scris din această credinţă şi ...despre această credinţă".[96] Juxtapunem aici observaţia lui Eliot:

> Mă îndoiesc că anumite convingeri ca atare intră în activitatea *de poet* a unui mare poet. Adică Dante, ca poet, nu a negat nici nu a crezut în cosmologia thomistă sau în teoria sufletului: el pur şi simplu a folosit-o, sau a avut loc o fuziune între impulsurile sale emoţionale iniţiale şi o teorie în scopul creării poeziei. Poetul face poezie, metafizicianul face metafizică, albina face miere, păianjenul secretă un fir; nu se poate spune că vreunul din ei crede: pur şi simplu face.[97]

Aceasta însă, în loc să ajute, nedumereşte şi mai mult, pentru faptul că şi T.S. Eliot era tot un poet-critic care avea convingeri foarte ferme *ca poet* sau critic.

Coleridge a intenţionat, prin urmare, după Warren, să prezinte o fabulă în care să demonstreze contopirea valorilor morale şi estetice pe care le apărase în *Bigraphia Literaria*, de exemplu, şi să îmbrace această fabulă într-o haină simbolică. "Ceea ce mă interesează, în cele din urmă,... este stabilirea faptului că sensul poemului este în consonanţă cu declaraţiile criticii şi explorarea semnificaţiei acestei consonanţe"[98]. (ceva similar am încercat să urmărim şi noi în această lucrare, de fapt). Şi, mai departe:

> ...sîntem fiinţe raţionale şi considerăm poezia, în accepţia ei cea mai profundă, ca fiind raţională — adică avînd o structură - şi o structură care reflectă, întruchipează şi clarifică structura ascunsă a sufletului şi a experienţei umane. Gradul de conştientizare în crearea unui poem nu este neapărat relevant pentru sensul lui; adevărata problemă este cît de mult, cît de profund ... exprimă poemul sufletul şi experienţa acestuia, dîndu-ne astfel posibilitatea de a-l înţelege, trăind în structura lui, proiectaţi în ea... Singura probă a ceea ce... e 'latent' într-o poezie e proba coerenţei.[99]

Cu asemenea formulări Warren se plasează clar la polul opus criticii romantice impresioniste care proteja poezia împotriva oricărei restructurări raţionale a sensurilor ei.

Scanned with OKEN Scanner

Poemul lui Coleridge este aşadar despre poezie, despre unitatea spiritului reflectată în unificarea valorilor pe care se bazează. Criticul Coleridge, descoperindu-se incapabil de a-şi susţine suficient de convingător şi cu o audienţă suficient de mare principiile teoretice, se vede obligat să le dea o formă poetică. Un om —Coleridge —îşi salvează integritatea morală şi intelectuală scriind un poem (Marinarul i-o salvează povestindu-şi aventurile nuntaşului); prin urmare, imaginaţia îl pune de acord pe om cu universul şi cu ceilalţi oameni într-o dragoste umană, universală, simbolizată de nunta în timpul căreia Marinarul îşi deapănă povestea.

Această dragoste universală este exemplificată de Warren prin scena binecuvîntării şerpilor de apă, în care are loc recunoaşterea frumuseţii şi a urîţeniei lor sub imperiul lunii. Dar, din nou, binecuvîntînd imaginaţia, blestemă totodată şi acesta este paradoxul poziţiei poetului — paradox central în poemul lui Coleridge. Puterea de creaţie este, prin urmare,

> un vînt, o furtună, uneori duşmănoasă,... alteori salvatoare. Dar chiar în manifestările ei cele mai blînde, ca atunci cînd briza uşoară mîngîie fruntea Marinarului în drum spre casă, ea se combină în mod straniu cu temerile sale. Există mereu o tensiune a groazei şi frumuseţii şi, în final, corabia se scufundă iar Marinarul este aruncat în apele portului din care a plecat de o teribilă rafală supranaturală.[100]

Concluzia la care ajunge criticul, în cele din urmă, cu privire la mesajul poemului, este aceea că există o ordine spirituală a dragostei universale, a viziunii sacre şi a imaginaţiei; că natura, dacă este înţeleasă corect —adică prin intermediul imaginaţiei —ne oferă semnificaţii vitale. De aici şi frumuseţea poeziei: aceea de a ne reconcilia cu noi înşine, cu condiţia umană, prin intermediul interpretării simbolice a experienţei de a trăi. Actul poetic ca atare este "drumul voinţei de la abstracţie şi auto-idolatrie către starea de imanenţă ce se exprimă ca înţelepciune sau dragoste..."[101]

Şi pentru a reformula toate aceste teze, aceste convingeri ale criticului, poetul Warren, întocmai ca şi Coleridge, va scrie *Frate cu balaurii: poveste în versuri şi voci* (1953). "Romanul" este rezultatul unei meditaţii intens susţinute asupra destinului uman,

Scanned with OKEN Scanner

privit ca rezultat al motivaţiilor faptelor noastre. Problema centrală a autorului este legată de influenţa transformatoare a principiului spiritual şi de influenţa spiritualităţii pervertite; este romanul căutării individuale a liniştii sufleteşti, a echilibrului, prin evitarea obstacolelor interioare şi urmărirea unui ideal legat doar indirect de acest echilibru. "Incapabil să-şi găsească calmul interior din cauza lipsei resurselor respective,... un astfel de individ şi-l caută mult prea agresiv în afara eului —în configuraţiile modelate empiric ale experienţei sale, sau în natură"[102].

Comentatorul, R.P.W., îşi exprimă în repetate rînduri sentimentul acut al faptului că proveniența păcatului originar este universală şi de neevitat. Asemeni bătrînului marinar, Lilburn comite crime în numele binelui şi pentru bine; asemeni bătrînului marinar, aşa cum îl interpretează Warren, Lilburn este victima auto-decepţionării în privinţa motivelor care îl domină, judecînd moralitatea unui act în termenii avantajului pe care i-l aduce, pretinzînd totodată că este dezinteresat. "Impulsul spre bine... poate deveni mai greu de controlat decît răul deliberat şi, în cele din urmă, mai distructiv".[103] Cînd nu este în stare să se cunoască, să se "definească", Lilburn se agaţă de ideea sa eronată despre bine şi face rău. Urmînd un principiu reductiv, Lilburn încearcă, cu rezultate dezastruoase, să definească umanul, să facă ordine prin violenţă, într-un flux haotic. În această direcţionare a spiritului spre scopuri premeditate —arată Frederick P.W. McDowell în cartea editată de John L.Longley — se evaporă orice urmă de umilinţă. După cum am arătat, Lilburn dezvoltă o pasiune periculoasă pentru actul pur, motivat de ideea pură — (asemeni lui Shelley, Tennyson şi a altor poeţi "puri" despre care a scris Warren) —neatins de realitatea care l-ar putea stînjeni. În efortul său de a se desprinde de această realitate, Lilburn trece de la crima împotriva omului la crima împotriva umanului, a naturii însăşi.

Neîndoindu-se vreodată de justeţea actelor sale, urmîndu-şi numai propria cale, nemotivată de nimic din exterior, Lilburn întruchipează o preocupare etică generală a lui Warren; el se aseamănă îndeaproape cu egocentricii din *La porţile raiului* (Slim Sarrett), *Toţi oamenii regelui* (Willie Stark, Adam Stanton) sau *Destulă lume şi timp* (Jeremiah Beaumont). Ca şi aceştia, Lilburn atinge un nivel de egoism din care realitatea este eliminată în

Scanned with OKEN Scanner

întregime. Destinul imaginat de sine pentru sine îl împiedică, spre exemplu, să omoare un fluture; bătrînul marinar nu mai are, la un moment dat, nici voinţa şi nici puterea de a ucide vreuna din vietăţile naturii.

Pe de altă parte, în aceeaşi operă, Jefferson neagă pînă mult prea tîrziu realitatea pe care nu vrea să o creadă atît de respingătoare pe cît este. Idealismul şi romantismul său îl fac să dorească o stare de bine, de fericire prea pură —imposibilă, de altfel. Ca şi Lilburn sau Lucy, sclav al unei viziuni captivante, el nu are sentimentul realităţii palpabile şi comentatorul R.P.W. îi demonstrează că trebuie să-şi adapteze idealul la realitate; bătrînul marinar, crede Warren, este adus pe pămînt din regimul apelor pentru a nu-şi pierde sentimentul realului.

Pe tot parcursul romanului, R.P.W. accentuează mereu asupra complicităţii noastre, a tuturor, la tragedie şi extinde sentimentul vinovăţiei asupra omului în general. Cutremurul de pămînt care urmează crimei centrale —corespunzînd uciderii albatrosului — umple de teamă inimile tuturor celor apăsaţi de vreo vină, chiar dacă nu ştiau nimic despre fapta lui Lilburn; ei sînt vinovaţi prin extindere, prin faptul că sînt oameni, prin faptul că ar putea fi capabili, în anumite momente, de atrocităţi similare.

Ambiguitatea centrală a poemului ţine de condiţia naturii care, ca şi la Coleridge, este imaginea dublă a purităţii şi răului. Natura este cea care îl îndeamnă pe Lilburn şi pe Marinar la crimă şi tot ea este cea care îi pedepseşte. Pentru a înţelege această ambiguitate, ne sfătuieşte comentatorul, trebuie să pornim de la principiul simpatiei, al sensibilităţii emoţionale profunde faţă de alte creaţi ale naturii, al înţelegerii că este fatal să iubim dar să nu iubim îndeajuns. Povestea marinarului nu are sens dacă nu este înţeleasă de nuntaşul care se arată dispus să-l asculte. Virtutea ne purifică de hubris, ne arată calea spre umilinţă, înapoi spre ţărm, pentru a ajunge la acea viziune asupra universului pe care Marinarul o dobîndeşte numai după ce se convinge de natura complementară a binelui şi răului. Şarpele negru pe care R.P.W. îl vede la Rocky Hill, şerpii slinoşi şi strălucitori pe care Marinarul îi vede în jurul corăbiei sînt nu numai simboluri tradiţionale ale răului şi violenţei,... "ci şi simboluri ale faptului că prin umilinţă şi iubire ajungem la înţelep-

Scanned with OKEN Scanner

ciunea necesară înfruntării răului. Ca şi omul, şarpele iartă şi cere iertare.[104]

Fără a ne abate de la subiect şi fără a exagera, putem afirma că puritatea spre care aspiră Lilburn, Jefferson, Lucy precum şi eroii amintiţi din romanele anterioare este cea a poeziei despre care Warren scria în "Poezia pură şi poezia impură". Pe lîngă faptul că poemul este asemănat cu un monstru (un şarpe, probabil) ce se prezintă criticului spre a fi ucis şi a renaşte apoi cu forţe sporite (exemplu edificator nu numai pentru critica metaforică a lui Warren, ci şi pentru continuitatea obsedantă a unora dintre preocupările sale), dîndu-i astfel acestuia posibilitatea unei alegeri ce va avea, în mod necesar, consecinţe morale, ne mai putem aminti şi faptul că poetul-critic discută "încercarea" necontenită a poeziei de a fi pură excluzînd, cu mai multă sau mai puţină rigiditate, anumite elemente care ar putea să-i califice sau să-i contrazică impulsul iniţial. Acesta este impulsul lui Jefferson sau Lilburn, este tendinţa de a înlătura tot ceea ce se opune idealului lor, tot ceea ce încearcă să le arate că au greşit. Cuvîntul se opune poemului în mişcare şi-i dovedeşte că, fiind limbaj, el trebuie să se sprijine pe concepte.

Concluziile care se impun sînt destul de evidente din prezentarea oarecum paralelă a numai două importante creaţii ale lui Warren. Criticul descoperă în poemul lui Coleridge întruchiparea perfectă a ideilor sale estetice şi etice, a căror expresie o găseşte ca fiind mult mai relevantă dacă este efectuată simbolic. Pe de altă parte, comentatorul acestei realizări critico-poetice scrie un roman-poem care îşi propune ilustrarea aceloraşi concepte. Criticul Warren îl descoperă pe criticul Coleridge în poetul "Bătrînului Marinar" şi îşi valorifică descoperirea teoretică într-o creaţie poetică ce devine astfel a patra treaptă în dezvoltarea etico-estetică începută de scriitorul romantic. Complementaritatea criticii şi a poeziei capătă un caracter cu totul special în această stratificare evolutivă ce se realizează în jurul unui nucleu central. Se pare că, în acest caz cel puţin, atît critica cît şi poezia vin să dovedească necesitatea discursului teoretic, afirmînd, implicit, imperativul simbolului. Nu poemul lui Coleridge l-a influenţat pe Warren, ci preocupările sale etico-estetice, dezbătute în eseuri, au fost preluate, prin intermediul criticii aplicate poemului ce le ilustrează şi apoi reformulate în *Frate cu balaurii*.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1. Cleanth Brooks, *The Well-Wrought Urn*, Harcourt, Brace & World, New York, 1947, pp.201-202.
2. John Crowe Ransom, *Poems and Essays*, Vintage Books, New York, 1955, p.149.
3. John Oliver Perry (ed.), *Approaches to the Poem*, Chandler, San Francisco, 1965, p.117.
4. *ibid.*, p.56.
5. Ransom, *Poems and Essays*, p.157.
6. *ibid.*, p.99.
7. *ibid.*, p.100.
8. *ibid.*, p.101.
9. *ibid.*, p.101.
10. *ibid.*, p.163.
11. *ibid.*, p.166.
12. *ibid.*, p.3.
13. *ibid.*, p.73.
14. *ibid.*, p.72.
15. Cleanth Brooks, *Modern Poetry and the Tradition*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1967, p.37.
16. Thornton H. Parsons, *John Crowe Ransom*, Twayne Publishers, Inc., New York, 1969, p.140.
17. Ransom, *Poems and Essays*, p.46.
18. Anthony Ostroff (ed.), *The Contemporary Poet as Artist and Critic*, Little, Brown, and Company, Boston, 1964, pp.112-113.
19. *ibid.*, p.122.
20. *ibid.*, pp.135-136.
21. *ibid.*, p.137.
22. *ibid.*, p.138.
23. Peter Allt and Russel K. Alspach (ed.), *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*, The MacMillan Company, New York, 1968, p.276.
24. Ostroff, p.127.
25. Allen Tate, *Essays of Four Decades*, The Swallow Press, Inc., Chicago, 1968, p.202.
26. *ibid.*, p.35.
27. *ibid.*, p.33.
28. *ibid.*, p.235.
29. *ibid.*, p.215.
30. *ibid.*, p.400.
31. *ibid.*, p.388.

Scanned with OKEN Scanner

32. *ibid.*, p.404.
33. *ibid.*, p.109.
34. *ibid.*, p.294.
35. *ibid.*, p.264.
36. *ibid.*, p.67.
37. *ibid.*, p.64.
38. *ibid.*, p.458.
39. *ibid.*, p.291.
40. *ibid.*, p.296.
41. *ibid.*, p.180.
42. *ibid.*, p.182.
43. *ibid.*, p.177.
44. *ibid.*, p.613.
45. *ibid.*, p.228.
46. Allen Tate, *The Swimmers and Other Selected Poems*, Charles Scribner's Sons, New York, 1971, p.125.
47. Tate, *Essays...*, p.425.
48. *ibid.*, p.182.
49. Tate, *The Swimmers...*, p.103.
50. Tate, *Essays...*, p.183.
51. Tate, *The Swimmers...*, p.104.
52. *ibid.*, p.54.
53. Tate, *Essays...*, p.602.
54. *ibid.*, pp.595-596.
55. *ibid.*, p.236.
56. Tate, *The Swimmers...*, p.17.
57. Tate, *Essays...*, p.598.
58. *ibid.*, p.597.
59. *ibid.*, p.606.
60. *ibid.*, pp.18-19.
61. Robert Penn Warren, *Selected Essays*, Vintage Books, Random House, New York, 1958, p.61.
62. *ibid.*, p.8.
63. *ibid.*, pp.26-27.
64. *ibid.*, p.26.
65. *ibid.*, p.29.
66. *ibid.*, p.58.
67. *ibid.*, p.48.
68. *ibid.*, p.138.

Scanned with OKEN Scanner

69. Cleanth Brooks şi Robert Penn Warren, *Understanding Poetry*, Holt, Rinehart & Winston, New York, 1960, p.XIII.
70. Robert Penn Warren, *Selected Poems; New and Old, 1923-1966*, Random House, New York, 1966, p.230.
71. *ibid.*, p.255.
72. *ibid.*, p.261.
73. Warren, *Selected Essays*, p.186.
74. Warren, *Selected Poems...*, p.287.
75. *ibid.*, p.287.
76. *ibid.*, p.288.
77. *ibid.*, p.289.
78. Warren, *Selected Essays*, p.130.
79. Warren, *Selected Poems...*, p.289.
80. Cleanth Brooks, *Modern Poetry and the Tradition*, p.78.
81. Warren, *Selected Poems...*, p.151.
82. *ibid.*, p.151.
83. *ibid.*, p.184.
84. *ibid.*, p.188.
85. *ibid.*, p.215.
86. *ibid.*, p.265.
87. *ibid.*, p.244.
88. *ibid.*, p.281.
89. *ibid.*, p.45.
90. *ibid.*, p.142.
91. *ibid.*, p.135.
92. Warren, *Selected Essays*, p.132.
93. Warren, *Selected Poems...*, p.246.
94. Warren, *Selected Essays*, p.229.
95. *ibid.*, p.253.
96. *ibid.*, p.253.
97. T.S.Eliot, *Elizabethan Essays*, Haskell House, New York, 1964, p.51.
98. Warren, *Selected Essays*, p.281.
99. *ibid.*, pp.281-282.
100. *ibid.*, p.258.
101. *ibid.*, p.293.
102. Frederick P.W. MacDowell, "Psychology and Theme in 'Brother to Dragons'" în *Robert Penn Warren*, editat de John L. Songley Jr., New York University Press, 1965, p.193.
103. *ibid.*, p.200.
104. *ibid.*, pp.219 et passim.

Scanned with OKEN Scanner

NECESARE IDEI DE ORDINE

1. Poetici şi poezie

După cum s-a văzut, cooperarea frecventă dintre creativitate şi critică în activitatea aceluiaşi scriitor conduce, în mod necesar, la o intercondiţionare complexă a celor două activităţi: critica lărgeşte sau îngustează orizontul şi varietatea literaturii ca atare, poeziile criticului deschid, în mod deliberat, noi posibilităţi criticii sale. Se poate presupune că Pound, Eliot, Tate, Warren şi mulţi alţii cunosc reacţiile din laboratorul interior al procesului de creaţie şi insistă, în consecinţă, asupra unor indispensabile indecizii, ambiguităţi şi sugestivităţi ca fiind fundamentale în poezie; dar, în acelaşi timp, toţi aceştia sînt critici care contemplă poemul creat şi din exterior, comentîndu-şi reacţiile, dovedindu-ne că dispun de un arsenal întreg de exponenţi pe care îi pot administra cititorilor şi criticilor atunci cînd îşi scriu propriile poezii.

Ca întotdeauna, totuşi, pericolul îl aşteaptă pe poet la graniţele pînă la care îl ajută să ajungă asemenea procedee sau în indiciile exponenţiale pe care nu vrea să le evite. Un exemplu prin excelenţă revelator este Carl Sandburg care, educat la şcoala imagistă a lui Pound, H.D., Aldington sau Eliot, pierde treptat controlul asupra metodei şi "tablourile" sale, surprinse cu economie şi stricteţe în prima perioadă, devin, mai tîrziu, ten-

Scanned with OKEN Scanner

denţioase, în sensul că încearcă să-şi extragă semnificaţia chiar şi numai din faptul că poetul le-a selectat dintr-un număr nedefinit. Asociaţiile ajung să fie uzate, neconvingătoare, cu slabă forţă de evocare: negura mişcîndu-se de-a lungul unei văi, bătaia aripilor unui porumbel, spuma albă a mării, ţîrîitul tomnatec al unui greiere. Cuvintele îşi pierd elanul conotativ îndată ce poetul îl indică prea insistent:

E prea mult pentru sălciile lungi cînd se coboară rîsul înfundat
Al lunii roşii; şi sălciile picotesc
Şi-adorm pe umerii apei curgătoare;
("Ape de preerie noapte")[1]

sau

Ogorul de grîu galben e o eşarfă la gîtul
femeii arse de soare —mama anului, culegătoarea
seminţelor.
("Mişcare autumnală")[2]

Cititorul este îndrumat, dădăcit aproape, întotdeauna întîlnim o sugestie ce-şi pierde calitatea pe motivul că este evidentă, sau o concluzie inutilă; poeziile conţin prea mult din propria lor critică. Sandburg construieşte imagini reuşite, pline de promisiuni:

Tot ceea ce vă pot oferi e o gargolă cu faţa sfărîmată...

dar posibilităţile imaginative ale cititorului sînt limitate imediat, fără drept de apel, la ceea ce poetul îi impune în "vehicol"; metafora este refuzată în favoarea unei simple comparaţii:

Tot ceea ce vă pot oferi acum e un cap dublu de gorilă cu
două guri de peşte şi patru ochi de vultur, agăţat
de un zid deasupra străzii, aruncînd apă şi privind
în ambele părţi spre capetele străzii spre
noii veniţi, tinerii străini care sosesc, sosesc,
sosesc fără-ncetare. ("Gargole cu feţe sfărîmate")[3]

Un asemenea poet devine prea sever cu cititorul, imaginaţia celui din urmă este ţintuită cu repeziciune într-o zonă strict delimitată înainte de a fi avut timp să se desfăşoare. În dorinţa de a fi mult prea afirmativ, poetul rămîne incomplet şi îngust.

Un al doilea rezultat al acestei importante mutaţii care a avut loc în atitudinea poeţilor faţă de propriile creaţii, mai ales după

Scanned with OKEN Scanner

al doilea război mondial, a fost compunerea de poezii despre poezie.[4]

Allen Tate nu este singurul convins de faptul că "niciodată în istoria poeziei din orice limbă nu s-au scris atît de multe texte poetice despre poezie ca în engleza americană a acestui secol"[5].

Astfel, Sandburg însuşi a fost adînc preocupat de posibilităţile şi limitele cuvîntului scris. În *Poezii din Chicago*, de exemplu, poetul îşi exprimă crezul în forţa artei sale ("Bronzuri", "Baie") şi pare destul de încrezător în calităţile stilului personal ("Stil"), dar dilema se anunţă deja cu insistenţă: poetul observă şi înregistrează, vorbeşte în numele maselor cărora pretinde că le aparţine, trăieşte un sentiment sau altul, dar, în acelaşi timp, rămîne artist cu viziune proprie, artist căruia limba nu-i permite să răspundă, ci numai să întrebe. Putem oferi "Ţiganca" drept exemplu:

> Nu spune nimic nimănui căci nimeni nu ascultă,
> Dar ţine-ţi buzele gata să rostească.[6]

Problema comunicării îl irită şi mai mult în *Treierătorii* ("Flecarii"); în "Poet din Chicago" şi "Interior" e torturat de gîndul necunoscutului şi al incognoscibilului. Treptat preocuparea sa faţă de cuvinte, limbaj şi tăcere se intensifică şi poetul pare a avea îndoieli cu privire la valabilitatea întregii sale opere:

> Două băşici au descoperit că ţineau curcubeie.
> S-au topit spunînd:
> 'A meritat să fim băşici chiar şi numai pentru a fi ţinut
> acele curcubeie treizeci de secunde...
> ("Băşici")[7]

sau

> Cum putem fi prieteni
> cînd tu vorbeşti englezeşte
> şi eu vorbesc englezeşte
> şi tu nu mă înţelegi niciodată
> iar eu nu te înţeleg niciodată? ("Fifty-fifty")[8]

După ce publicase peste cincisprezece volume de proză — romane, biografii, articole, eseuri, pamflete, povestiri pentru copii, culegeri de proverbe şi anecdote — şi mai mult de zece

Scanned with OKEN Scanner

volume de poezii, Sandburg se întreabă, într-un titlu din *Miere şi sare*: "Înseamnă-nţelepciunea multă vorbă"?

Un caz mai aparte îl reprezintă la Sandburg o poezie care explică felul cum a scris o altă poezie. Textul de referinţă e o schiţă imagistă, care-şi construieşte efectul pe segmentarea sugestivă a versurilor şi pe eliotiana imagine a felinei:

> Ceaţa vine
> pe picioare mici de pisică.
>
> Rămîne privind
> peste port şi oraş
> pe coapse tăcute
> şi apoi pleacă. ("Ceaţă")[9]

Comentariul este caracteristic pentru procesul prin care o primă impresie este dizolvată într-alta, cu totul diferită:

> Am scris o poezie despre ceaţă
> Şi o femeie m-a-ntrebat ce-am vrut să spun cu ea.
> Pînă atunci mă gîndisem numai la frumuseţea ceţii,
> la felul cum ivoriul şi cenuşiul se amestecă şi se-nfăşoară,
> Şi transformă bărăci dărăpănate cu lămpi aprinse seara
> în spaţii de mister vibrînd culoare.
> ("Ultimele răspunsuri")[10]

Probabil că exemplul cel mai concludent din acest punct de vedere este "Ars Poetica" a lui Archibald MacLeish — o poezie celebră care conţine un comentariu asupra poeziei; e un enunţ asupra a ceea ce ar trebui poezia să fie, cum ar trebui să funcţioneze şi de ce, construit într-un text de extremă complexitate şi densitate metaforică. Poetica lui MacLeish pare să fie perfect ilustrată de realizarea a ceea ce înseamnă pentru un poet capacitatea de a folosi cuvintele pentru a exprima ce poţi exprima cu ele.

Poezia lui MacLeish devine deosebit de semnificativă atunci cînd descoperim că procedeele şi imagistica folosite, ca şi acest

Scanned with OKEN Scanner

tip de poezie-eseu au constituit una din preocupările permanente ale poetului. Astfel, în prima parte din *Oală de lut* (1925) întîlnim:

> Am văzut lumina lunii părăsind
> Ulmii ramură cu ramură.[11]
> (Părăsind ca luna-n frunzele de iarnă,
> Amintire cu-amintire mintea —)*

De asemeni, în două bucăţi incluse în volumul din 1926, *Străzi pe lună*, citim cuplete familiare:

> Durerea coatelor nemişcate
> Sprijinite pe-un îngust pervaz,
>
> A nemişcatelor mîini reci pe umeda
> Marmoră a parapetului.[12]
> (Tăcut ca piatra roasă de mîneci
> A pervazurilor, unde-a crescut muşchiul.)

Cu douăzeci de ani mai tîrziu, într-o poezie din 1951, "Cuvinte în timp", "O poezie trebuie să fie nerostită/ Ca zborul păsărilor" evoluează în:

> E un moment cînd stăm întinşi
> .....
> Acel moment, asemeni unui zbor de păsări
> Zvîrlit din crengi unde dormeau,
> Cu o bătaie de cuvinte şi poetul
> Îl zvîrle-n timp ca să-l păstreze.[13]

În "Tu, Andrew Marvell" descoperim paradoxuri şi juxtapuneri ironice similare. Concentrarea asupra poetului, a poeziei şi cuvintelor continuă în "Reproş poeţilor morţi" (1920), "Pony Rock" (1932) şi "Nu mai vin acele cuvinte, cintezoii" (1951),

---

* Transcriem între paranteze corespondentele din "Ars Poetica".

Scanned with OKEN Scanner

unde abordează problema posibilităţii unui anumit cuvînt de a evoca o bucurie trecută pe care subiectul nu o poate plasa corect în memorie.

"Observaţii critice" se defineşte din titlu; în "Epistolă către Léon-Paul Fargue" MacLeish descoperă că

> ...poeziile
> Îmi intră-n minte aşa cum umbra mîinii pescarului
> Întunecă luciul arămiu al apei lacului,
> Aşa cum ramura se mişcă deasupra lucirii soarelui în geamuri,[14]

versuri care poartă ecoul secţiunii a doua din "Ars Poetica" — cea mai importantă, de altfel. Ceea ce poetului-critic îi vine mult mai greu să definească nu este poezia ca atare, sau relaţia ei cu un univers exterior, ci contractul receptorului cu ea; şi, în acest caz, metaforele îl ajută mai mult pe poet decît pe critic. De altfel, el devine mult mai convingător atunci cînd ajunge să arate ceea ce poezia nu este sau nu comunică.

Această derută a lui Arcibald MacLeish îşi are rădăcinile undeva în lecturile sale de tinereţe: "Cînd eram la început am decolat din Swinburne... Se manifesta la mine un fel de imitativitate muzicală a unui model muzical prost..."[15] şi, mai departe: "Sîntem atraşi spre poezie de forţa misterioasă a cuvintelor de a crea muzică din sensuri şi sensuri din muzică".[16] Poetul, fascinat de cuvinte şi propoziţii, revine la ele în calitate de critic şi le caută sensul; sau lansează un enunţ negativ pe care îl refuză în dezvoltarea ulterioară:

> Priveşte lumea —lumea pe care nu ai luat-o!
> E-adevărat că poţi trăi inconştient în lume.
> Atunci de ce aştepţi s-o mai citeşti în cărţi[17].

Şi aceste versuri sînt urmate de o serie de argumente, cuprinse într-o carte, menite să convingă de ce nu trebuie să aşteptăm ceva de la vreo carte. Sau, în "Poem în proză":

> Acest poem este pentru soţia mea —
> L-am scris direct şi cu onestitate:
> Semnul e pe el
> Ca rugina pe cuţit.
> Nu l-am scris pentru laude...[18]

Scanned with OKEN Scanner

şi laude urmează.

Conştiinţa poetului că, în timp ce se află la masa de scris, un necunoscut îi priveşte peste umăr, este cel mai bine exprimată într-o altă poezie, ale cărei secţiuni ilustrează mult dezbătuta teză a lui Eliot cu privire la diferenţa dintre "inima care suferă şi mintea ce creează":

> Exact la ora cinci după-amiază
> Bucătarul vagonului restaurant din trenul
> Direct Boston-Albany se apleacă făcînd cu mîna
> Fetiţei de la intersecţia Ghent, New York —
> Fetiţei cu păpuşa în căruţ.
>
> Cine l-a înţeles mai bine?
> Ea, mergînd la cină şi spunîndu-i tatei?
> Bucătarul negru, închizînd uşa culoarului
> Gîndindu-se: Şi ea a făcut cu mîna? Sau eu,
> Care îl scriu şi mă întreb în vreme ce îl scriu
> De ce uitata întîlnire cu nobleţea umană
> Mai vie e uitată, decît amintirea ei
> Aici strînsă-ntre două pagini.[19]

Nu mult mai tîrziu, în "Teoria poeziei", sîntem întîmpinaţi de un Archibald MacLeish care îl refuză pe pedant şi pe "cel cu inimă intelectuală", în favoarea singurului care poate "cunoaşte lumea după inimă":

> Fii inimos, atunci, poete![20]

O structură mai complicată, cu care sîntem deja familiarizaţi, apare în "Hamlet-ul lui Archibald MacLeish", care ne propune o critică în versuri a piesei shakespeariene, un comentariu asupra ei sub formă de parodie însoţit, în maniera lui Coleridge, de marginalii care îi reformulează ideile sau introduc observaţii ironice. "Persona" pe care o anunţă încă din titlu şi care indică şi un sistem de referinţă exterior, este dublată în glosele marginale de o a doua voce a poetului care se constituie într-un comentariu la parodia unei auto-parodii. O metodă similară —

Scanned with OKEN Scanner

cu excepţia gloselor — fusese folosită în "Plaja Dover — Notă la acea poezie".

După cum s-a sugerat mai sus, poezia conştientă de sine a lui MacLeish este şi de sine distructivă. Parantezele sale, care comentează ironic asupra a "ceea ce se întîmplă" în poezie, pasajele culese cu litere cursive pentru a contrasta cu restul, adresele directe către cititor şi tot felul de asemenea întreruperi ale desfăşurării normale a discursului poetic indică un tip de detaşare care rămîne mai mult critică decît artistică. Poetul nu pare a se lua în serios ca poet iar relaţia dintre el şi lumea sa — virtualul său "corelativ obiectiv" — este, în cele mai multe cazuri, privită din exterior, dintr-un punct de vedere care îi permite, în mare măsură, anticiparea reacţiei cititorului. În asemenea poezii vedem scena în întregime, spectacolul în care poetul se mişcă în jurul materialului său şi al lui însuşi, fără a putea lua vreo hotărîre. În acest proces el compune o altă poezie, care o include pe prima, transcrisă între paranteze şi cu litere cursive. "Ars Poetica" este, în ultimă instanţă, o poezie şi nu o *ars poetica* iar "O poezie nu trebuie să semnifice/ Ci să fie" este o afirmaţie tot atît de derutantă ca şi a anunţa într-un eseu critic că semnificaţia poate exista fără vreo fiinţă în spatele ei.

Despre un atît de aparent simplu poet pastoral ca Robert Frost — pentru a lua drept exemplu un scriitor cu totul deosebit — Allen Tate scria că "mai mult de jumătate... din poeziile /sale/ sînt scurte eseuri asupra imaginaţiei poetice..."[21] Remarcabil în cazul acestor poezii rămîne, totuşi, faptul că toate pot fi astfel interpretate numai dacă insistăm neapărat asupra unui posibil unghi de vedere, fiindcă altfel ele funcţionează drept poezii ca atare care dezvoltă un model experienţial ce poate să nu fie, în mod necesar, o teorie estetică. Numai arareori este Frost explicit cu privire la preferinţele lingvistice sau stilistice ale poetului ("Drum neurmat") sau la problema comunicării (de exemplu, printre cele trei lucruri care nu iubesc zidurile despărţitoare, unul este "frost" — gerul).

Pe de altă parte, o interpretare a intelectului creator confruntat cu ordinea naturală existentă (vezi "Design") este şi nu este prezentă într-o poezie cum e "Coada de topor":

> Mi-a arătat că liniile unei cozi bune
> Sînt parte din esenţă-ncă-nainte de-a primi

Scanned with OKEN Scanner

Expresia cuţitului; curbura-i nu-i închipuită,
Venită din afară. Şi-n asta-i stă tăria
Ce-o face să reziste.[22]

S-ar putea ca Frost să fi dezvoltat o metaforă elaborată referitoare la platonicul bloc de marmură care conţine statuia în el sau să fi încercat să-şi descopere un corelativ obiectiv al unei anumite emoţii sau idei, atitudine care devine explicită în "Murele":

E-un mod plăcut de a trăi
Luînd doar ce natura-i dispusă să-ţi ofere
Şi neforţîndu-i mîna cu grapa sau cu plugul.[23]

"În sfîrşit, ceva" e o poezie la fel de narcisistă ca oricare din Tate, de pildă şi, totuşi, Frost nu are totdeauna încredere suficientă în echilibrul realizat între denotaţie şi conotaţie, între "extensiune" şi "intensiune", eşuînd în comunicări plate, aproape rudimentare, cu privire la propria-i "meserie":

Odată ce am început să ne vedem imagini
Răsfrînte în noroi sau în ţărînă,
Ne-aşteaptă deziluzii peste deziluzii.
("Bărzăunul cu coadă albă")[24]

Şi pare să-şi dea singur avertismente cu privire la pericolul care îl pîndeşte în jocul cu "tensiunile" lui Tate:

Fereşte-te să urci prea mult spre suprafaţă
Şi-a-ţi pune straie ce erau menite
A fi perdea a sufletului din adînc...
("Frica de Dumnezeu")[25]

pericol la care revine mereu în bucăţi ca "Acum închideţi geamurile", "Dezgheţ pe coastă", "Secretul stă" sau "Sturzul". "Mesteacăn tînăr" —

Singurul arbore ce îndrăzneşte să se sprijine
De aer, folosindu-se de frumuseţea —"[26]

sau "Pîrîu ce curge-n vest",

Probabil că pîrîul
Se-ncrede-n sine mergînd prin contrarii...
.....

Scanned with OKEN Scanner

Are această-ntoarcere spre propriul val,
Tributul scurgerii faţă de sursă...[27]

ar putea, în manieră similară, să constituie teoretizări în versuri asupra frumuseţii interioare a poeziei, a cărei justificare se află în însăşi existenţa ei. Privite în acest fel, cele mai multe din poeziile sale s-ar putea referi, într-adevăr, la procesul de creaţie şi rolul imaginaţiei, caz în care Tate nu exagerează atunci cînd îl consideră pe Frost un poet "foarte conştient de sine acolo unde abordează un mod perceptiv-estetico-istoric, în maniera regretatului Hart Crane, sau chiar a lui Stevens însuşi"[28].

Cu Wallace Stevens se poate risca afirmaţia că poezia americană a secolului al XX-lea a atins culmea simbiozei ei cu critica. "Niciodată nu au fost poezia şi critica de limbă engleză atît de apropiate una de cealaltă, atît de mutual sensibile, fiecare ştiind atît de multe despre cealaltă"[29]. (Tate ne ajută încă o dată.)

În primul rînd, asemeni tuturor celorlalţi autori de care ne-am ocupat, Stevens şi-a încercat talentele în critică; ca mulţi dintre ei, el a creat poezie în procesul descoperirii a ceea ce este sau înseamnă poezia; el a operat prin intermediul aluziei, al autoironiei, revizuirii şi incluziei.

Asemeni lui Frost şi MacLeish, Wallace Stevens a fost poetul pentru care teoria şi practica poeziei erau inseparabile. Afirmînd că "poezia este subiectul poeziei", Stevens recunoaşte că singurele idei pe care le poate folosi sînt cele implicate în propria sa scriere. Astfel că, chiar procesul de creaţie este, pentru Stevens, un proces de recompunere a lumii. Ca şi la Whitman, subiectul său esenţial rămîne viaţa imaginativă, excursurile imaginaţiei în realitate şi în ea însăşi. Totuşi, spre deosebire de acest important predecesor, la Stevens nu apare nici un "făurar" în primele sale poeme — numai "făuritul" îl interesează. Despărţirea omului de natură este anulată — în "Celei de muzică fictivă" — tocmai de poezia în care e tratată; poezia este constituită dintr-o serie de proiecţii în realitate, unificarea acestor proiecţii şi conştiinţa prezenţei imaginaţiei creatoare.

Cea de a patra strofă din "Discurs academic la Havana" se constituie într-o poezie despre procesul de creaţie în care se naşte; este o serie de sondaje cu privire la natura funcţiei poetului, la felul în care foloseşte "sunetul" şi "logica adecvată" exprimate într-o serie de atari utilizări. Către sfîrşit prezenţa

Scanned with OKEN Scanner

vocii comentatoare este din ce în ce mai puţin evidentă, poetul rămîne tot mai detaşat în culise, permiţînd limbajului şi obiectelor să-şi etaleze propria poezie:

> Dar să lăsăm poetul în balcon să spună —
> Şi cei ce dorm se vor mişca în somn,
> Se vor trezi privind la razele de lună din odaie.
> Aceasta poate fi o binecuvîntare, un mormînt
> Sau epitaf. Dar poate, totuşi, fi
> Vrajă pe care luna, prin exemplu,
> O defineşte cu prinos de claritate.
> Şi vechiul cazinou, la fel, ar defini
> A noastră infinită vrajă
> În grandioasa decădere a lebedelor moarte.[30]

În procesul de creaţie poetul numeşte şi este numit, defineşte şi este definit, întrucît imaginaţia poate căpăta formă numai prin realităţile pe care le transfigurează şi în care rămîne spre ulterioară contemplare şi conştiinţă de sine. Actul permanentei auto-creări prin poezie este prezent în "Seară obişnuită la New Haven", unde Stevens îşi relatează propria experienţă în crearea unei poezii despre poezie; "Mereu ne-ntoarcem, ne întoarcem/ La real", deoarece obiectele refuză să facă parte din realitatea noastră reorganizată dacă nu sînt strivite de cuvintele pe care le poate folosi, în acest scop, imaginaţia poetică. Poezia rămîne poezie numai atît timp cît o citim, numai atîta vreme cît sîntem în procesul organizării "oraşului fizic" prin intermediul "străzilor metafizice":

> E poezia strigăt ascuţit al propriei ocazii,
> Parte din res-ul însuşi şi nu despre el.
> Poetul scrie poezia doar aşa cum este
>
> Nu cum a fost...[31]

deoarece "cuvintele spuse despre lume sînt viaţa lumii".[32] Creînd modele structurate de realitate, unificate în înşiruirea

Scanned with OKEN Scanner

sintactică a cuvintelor, versurilor şi strofelor, poetul creează o poezie alături de o teorie a poeziei într-o definiţie a realităţii:

Această poezie la nesfîrşit elaborată
Prezintă şi o teorie a poeziei
Drept viaţă a poeziei.[33]

"Aurorile toamnei" şi "Primitiv ca o orbită" reprezintă exerciţii similare în încercarea de a epuiza tentaţia comparării "poeziei esenţiale din centrul lucrurilor"[34]. "Bucuria limbii", a sunetelor şi sensurilor ei îl îndeamnă pe creator să privească dincolo de ele, în spatele lor, iar actul ca atare devine expresiv numai într-un limbaj susţinut de realitate —toate acestea menţinîndu-se numai atît timp cît creăm sau citim, căci orice moment poetic dispare de îndată ce e prezentată o nouă viziune:

Noi nu probăm a poeziei existenţă.
Asta-i ceva văzut, ştiut în poezii mărunte.
E uriaşa,-naltă armonie ce răsună
Puţin cîte puţin, pe neaşteptate,
Prin intermediul unui simţ aparte. Este
Şi nu-i, deci este. Şi-n clipa spunerii
Se-nalţă răsuflarea unui accelerando,
Prinde fiinţă, se dilată —şi a fost.
("Primitiv ca o orbită")[35]

"Esthetique du mal" introduce o altă preocupare a poetului în procesul de percepere şi transmutare a realităţii - problema răului. Primele trei strofe ne oferă juxtapuneri singulare ale realităţii trăite de eul poetic, completate în cele ce urmează de adăugarea răului necesar unei înţelegeri nuanţate. Dar această înţelegere atrage o alta după sine, cea a răului necesar din noi, care trebuie alăturat celui din afară într-o poezie care trebuie să-şi conţină şi propriul rău. Şi astfel, de la simple intuiţii ale realităţilor disparate poetul trece la o prezentare a metaforelor mai ample care includ atît poetul cît şi imaginaţia lui într-un al doilea proces de verificare a poeziei: realitatea poate fi cunoscută numai imaginativ şi conştiinţa acestui fapt face parte tocmai din această imaginaţie cu care trebuie să convieţuim în durere.

Scanned with OKEN Scanner

O prea mare concentrare asupra poeziei, asupra propriei poezii, duce, în mod necesar, la ceea ce Hegel denumea dialectica auto-parodierii, care a caracterizat pe toţi poeţii ironici de limbă engleză. Byron îşi demola propriile efecte grandilocvente în poezii de o dublă factură, conţinînd auto-ridiculizări şi efecte comice secundare; Pound scria parodii la propriile poezii în "Hugh Selwyn Mauberley" şi în multe alte bucăţi din ultima perioadă de creaţie; la fel au procedat şi Yeats, Eliot sau Joyce. Stevens îşi parodiază propria afectare, eleganţă şi grandilocvenţă în poezii ca "Despre felul în care ne adresăm norilor" şi, mai evident, în "Comediantul ca litera C". La început Crispin, în mod caracteristic prezentat ca un clovn care mimează totul, porneşte într-un voiaj poetic care presupune, în mod deliberat, folosirea metodelor şi procedeelor din prima perioadă a lui Stevens, cum ar fi aliteraţia de pildă, în stilul unui "romantic siropos", astfel încît ajunge să fie un "voiajor introspectiv", de fapt. Conştiinţa acestui fapt este scoasă şi mai mult în relief de realismul crud şi exotic care urmează (paralelizînd oscilaţiile lui Stevens între imaginaţie şi realitate); masca acestei persona este părăsită în a doua secţiune, vocea poetului devine mai clară şi înaintarea eroului este cea a "unui nihilist/ Sau căutător al minimului fecund"[36]. Stevens-Crispin evoluează prin negări de sine (refuzarea poeziilor anterioare în *Harmonium*) în încercarea de a stăpîni

> ... mai bine esenţiala proză
> Ca fiinţă, într-o atît de falsă lume,
> Singura integritate pentru el, singura
> Descoperire ce ar mai putea-o face,
> Faţă de care orice poezie-i incidentă,
> De nu cumva şi proza va purta a poeziei mască.[37]

Poetul-protagonist se interpune astfel, încă o dată, între noi şi poezia în curs de elaborare sau lecturare şi încearcă să le indice cititorilor viitoare modalităţi de folosire a cuvintelor şi a realităţilor care le sufocă:

> Cuvintele obiectelor încurcă, derutează,
> Poemului îi supravieţuieşte pruna.[38]

Scanned with OKEN Scanner

Această autobiografie poetică ce conţine multe referiri la numeroase din poemele şi metodele sale anterioare se termină cu repudierea tuturor posibilităţilor poeziei într-o concepţie sceptico-fatalistă. La fel, "Bantams în păduri de pin", "Broaştele mănîncă fluturi. Şerpii mănîncă broaşte. Porcii mănîncă şerpi. Oamenii mănîncă porci" sau "Împăratul de îngheţată" parodiază preferinţa lui pentru limbajul pretenţios fiind, în acelaşi timp, compoziţii în acest limbaj. Pe de altă parte, "Cînd ieşi din cameră" este o recapitulare a subiectelor mai vechi:

> Poezia despre ananas şi cea
> Despre o minte niciodat satisfăcută,
> Cea despre un erou credibil, cea
> Despre vară...[39]

care au rămas ceea ce erau, în mod paradoxal, fiindcă

> ...nimic nu s-a schimbat în afară de ceea ce e
> Ireal, de parcă chiar nimic nu s-ar fi schimbat.[40]

Un al doilea rezultat al narcisismului lui Stevens este folosirea unui tip specific de metaforă elaborată, în tradiţia poeţilor metafizici. Adunînd impresii din realitate, re-aranjîndu-le şi meditînd asupra acestor procese, poetul ajunge la dezvoltarea unei singure imagini în lungi poeme referitoare la această imagine iniţială şi la procesul ca atare. O astfel de imagine elaborată este chitara albastră din "Omul cu chitară albastră", despre care Stevens scria:

> Efectul 'Trifoiului bufniţei' constă în accentuarea opoziţiei dintre lucrurile aşa cum sînt şi cele imaginate; pe scurt, pentru a izola poezia... 'Omul cu chitară albastră' ... tratează conjuncţia dintre lucrurile aşa cum sînt şi lucrurile imaginate. Deşi chitara albastră este un simbol al imaginaţiei, ea este adesea folosită pur şi simplu ca mijloc de referire la individualitatea poetului, înţelegînd prin poet orice om cu imaginaţie.[41]

Chitara albastră, împrumutată din "Omul cu chitară" sau "Bătrînul chitarist" al lui Picasso, îi serveşte poetului de-a lungul întregului proces în care încearcă să controleze realitatea în jocul său cu cuvintele. Chitara albastră se identifică, mai întîi, cu realitatea, cu "lucrurile exact aşa cum sînt ele"[42], apoi cu poetul

Scanned with OKEN Scanner

—"Chitara albastră şi cu mine sîntem identici" —şi, în sfîrşit, cu poezia, în "Poemul XXII" —o "afirmare explicită a suficienţei de sine a reflecţiei. Poetul trebuie doar să privească în el însuşi pentru a vedea societatea şi a iniţia procesul destructiv-creator al poeziei"[43]:

Poezia este subiectul poeziei —
De aici porneşte poezia şi

Aici se-ntoarce. Între cele două,
Între-nceput şi-ntoarcere, există
O absenţă a realităţii,
A lucrurilor aşa cum sînt. Aşa se spune.
Dar sînt ele oare despărţite? E oare
O absenţă pentru poezie, care-şi capătă

Reala-nfăţişare acolo, verdele soarelui,
Roşul din nori, simţul pămîntului, cer ce gîndeşte?

Din astea ia. Poate şi dă,
În ceea ce-i relaţie universală.[44]

Concentrîndu-se asupra eului îmbogăţit mereu cu impresii din exterior care constituie singurul domeniu al poeticului, poezia sa devine, indirect, o afirmare a lucrurilor aşa cum sînt:

Stingeţi luminile. Nimic nu trebuie să stea
Între tine şi formele ce le îmbraci
Atunci cînd crusta formei va fi fost distrusă.[45]

Un alt tip de metaforă elaborată e folosit în "Casa era liniştită şi lumea era calmă", unde autorul investighează procesul care are loc la celălalt capăt al procesului de comunicare şi vizualizează cititorul, identificat cu cartea, care devine unul şi acelaşi lucru cu noaptea de vară. Se dezvoltă şi se construieşte în mod separat fiecare membru al identităţilor pînă cînd cititorul, asemeni scriitorului din primele poezii, incorporează totul — liniştea şi calmul, pagina şi cuvintele, în încercarea de a descoperi adevărul cu care se identifică şi el în cele din urmă.

Scanned with OKEN Scanner

O a treia direcţie urmată de Stevens în cercetarea efectuată asupra eului şi a poeziei sale constă în explorarea posibilităţilor şi funcţiilor metaforei — principalul său instrument. În mod evident, prima metaforă este o conjuncţie între eu şi realitate, între imaginaţie şi lume. În propriile sale cuvinte, "poezia este o relevare în cuvinte cu ajutorul cuvintelor"[46] şi un "element particular al vieţi la care s-a gîndit atît de mult încît gîndul respectiv i-a devenit parte inseparabilă sau un element particular al vieţii simţit atît de intens încît sentimentul a pătruns în el"[47]. Astfel, după ce anunţă o identitate, în "Douăzeci de metafore ale unui magnific" —

Douăzeci de oameni care trec un pod
Către un sat
Sînt
Douăzeci de oameni care trec un pod
Către un sat —

Stevens operează cu ea pînă ce ajunge să piardă controlul asupra materialului tocmai fiindcă gîndul i-a devenit parte componentă:

Bocancii oamenilor tropăie
Pe scîndurile podului.
Primul perete alb din sat
Răsare printre pomi.
La ce mă gîndeam?
Aşa îmi scapă sensul.[48]

Termenii în care Stevens defineşte poezia, în repetate rînduri în eseurile sale, sînt asemănarea (între două sau mai multe părţi din realitate — volumul său din 1942 se intitula *Părţile unei lumi* — între ceva real şi ceva imaginar, între două lucruri imaginare), analogia şi ambiguitatea — toate inerente una alteia. Problema rămîne, totuşi, aceea că la Stevens procesul metaforic nu este un simplu mijloc sau procedeu de transmitere a unor intuiţii paralele, ci el trebuie să servească şi drept indiciu al conştiinţei acestor analogii. O asemenea dublă metamorfoză a fost observată de Wimsatt: "Teoreticianul poeziei tinde astăzi, din ce în ce mai mult, să transforme metafora într-un element ireductibil în

Scanned with OKEN Scanner

definirea poeziei, dar încercînd să definească metafora ca atare el tinde să devieze într-o interesantă serie nesfîrşită de metafore"[49]. Metafora iniţială a lui Stevens în "Prologuri la ceea ce este posibil" este aceea a prezenţei cuiva într-o barcă pe mare şi a liniştii sufleteşti care-l stăpîneşte. Dar cum "proliferarea asemănării extinde obiectul"[50], barca este purtată de valuri "care se aseamănă cu "spatele strălucitoare ale vîslaşilor", şi vîslaşii se transformă în mişcare; pe de altă parte barca se metamorfozează pînă cînd ajunge să fie "doar o strălucire"; protagonistul devine parte a vasului, a marginilor lui de sticlă, numai pentru a se convinge, în largul mării, că este ademenit, de fapt, de "o silabă fără nici un înţeles" şi că voiajul său avea loc în interiorul unei metafore. Completînd ciclul şi revenind la punctul iniţial, protagonistul-poet-poetician investighează posibilităţile oferite de metafora care "i-a stîrnit frica" şi continuă să-şi lanseze eu-rile pentru a le găsi asemănarea — "în timp ce ne căutăm corespondenţele, ne aşteptăm să descoperim plăcerea actului respectiv; adică plăcerea a ceea ce găsim. Aşa de puternică este această aşteptare încît nu mai găsim nimic altceva..."[51] şi exploratorul narcisiac sfîrşeşte prin a-şi adăuga vocabularul metaforic la universul în care se află.

În "Cineva reface un ananas" poetul operează invers: fructul de ananas de pe masă devine "vehicol", într-o lungă serie de metafore care tind să-l facă să dispară, dar "metaforistul" sesizează pericolul şi sfidează "metafora ucigătoare de metafore", plasînd obiectul în contextul şi lumina corespunzătoare. Aceasta conferă noi înţelesuri lumii obiectuale din jur, fără a lua nimic din ea; ea devine "realitatea totală" imediat după ce fusese "artificiul total". De aceea, în asemenea cazuri, "Poezia este o forţă destructivă", cu "nimic în inimă" —cele două jumătăţi ale metaforei se pot distruge una pe alta:

> Leul doarme la soare.
> Cu botul pe labe.
> Poate ucide un om.[52]

Limba este capabilă să se autodistrugă fiindcă poate spune ceea ce spune şi fiindcă, de fapt, "cuvintele unui poet se referă la lucruri care nu există fără aceste cuvinte"[53]. Peisaj şi sentiment

Scanned with OKEN Scanner

şi scenă devin una şi aceeaşi realitate — limba, iar pe pagină rămînem numai cu cuvintele, structura şi combinaţiile lor:

> Gheaţă boantă curge la vale pe Mississippi
> Noaptea.
> Dimineaţa, rîul limpede
> E plin de reflexii,
> Frumoase aliteraţii ale umbrelor şi ale obiectelor umbrite.
> ("În nord-vest")[54]

Mintea poetului, rîul, poate asimila numai reflexii, nu referenţi, şi în ele se naşte poezia. Nu-i de mirare deci că în una din multele sale parabole ale relaţiei dintre poet şi lume, Stevens crede că realitatea trebuie să fie mai întîi ucisă în cuvintele limbii pentru a putea deveni poezie:

> Moartea este mama frumuseţii.[55]

Meditînd la întunecimea sufletului ei, eroina din "Duminecă dimineaţa" conchide că motivul alienării ei e de natură solipsistă — ceea ce-i pot oferi simţurile sînt numai impresii ale ei şi ale dispariţiei sale —eventual în poezie. Dezvoltarea metaforică din final sugerează, în mod evident, acest lucru:

> Trăim într-un vechi haos al soarelui,
> Sau în vechea dependenţă dintre zi şi noapte,
> Singurătate insulară, neprotejată, liberă
> De-ntinsa apă, de neevitat.
> Cerbi munţii ni-i păzesc şi pitpalacii
> Îşi strigă cîntecul neaşteptat în jur;
> Dulci fructe în sălbăticii se coc;
> Şi, în singurătatea cerului,
> Spre seară, ştiute stoluri de hulubi
> Fac ondulări ambigue în prăbuşirea
> Spre întuneric, cu aripile-ntinse.[56]

Aceeaşi atitudine deconcertantă e exprimată în "Motivul metaforei": metafora poate să-ţi placă toamna fiindcă foloseşti o

Scanned with OKEN Scanner

limbă la fel de lipsită de sens ca cea a "vîntului schilod"; ea poate să-ţi placă şi primăvara, deoarece te ajută să eviţi încercarea de a exprima ceea ce nu se poate exprima; probabil că îţi place, de fapt, pentru că e necunoscută şi inexpresivă, dar necesară:

Motivul metaforei, refuzul
Greutăţii primarei amiezi,
ABC-ul fiinţei,

Roşcata furie, ciocanul
De roşu şi-albastru, sunetul aspru —
Oţel pe neîncredere — lucirea ascuţită,
Vitalul, arogantul, fatalul dominantul X...[57]
(... ireductibilul X
Aflat la baza artificiului imaginar,

Locuitor al său, elect expozitor.)
("Cineva reface un ananas")[58]

Putem compara aceasta cu credinţa lui MacLeish "că o lume se sfîrşeşte atunci cînd îi moare metafora" şi, prin urmare,

Goală ca o cochilie de ape aruncată
Metafora mai sună, dar nu poate spune,
Şi noi, crabi paraziţi, intrăm în scoică
Şi o tîrîm în sus şi-n jos pe malul mării.[59]

Iar în "Scrisoare americană" el compară şi metaforizează în serie, de parcă nu s-ar încrede îndeajuns în forţa unei singure imagini. Mintea poetului se deplasează de la un concept la altul, izolîndu-l şi fixîndu-l pe cel iniţial — punctul de plecare. Deplasîndu-ne centripetal, trecem prin momente în care ne pierdem încrederea în procedeu, întrucît nu mai avem posibilitatea de a controla referenţii poetului; important devine felul în care gîndul sare de la o "încărcătură" la alta şi nu realizarea unei intensităţi emoţionale sau intelectuale. Cu toate acestea, într-o următoare strofă, el revine la formularea iniţială — "E ciudat

Scanned with OKEN Scanner

lucru să fii american" — şi o dezvoltă într-o direcţie diferită. După ce circumscrie sau extinde "lucrul", poetul se concentrează asupra calităţilor — "ciudat" şi "american", tratîndu-le în manieră similară.

2. Exerciţii epistemologice

Dacă într-un prim stadiu Stevens crede că adevărata poezie trebuie să fie —şi chiar este —întruchiparea unei teorii a poeziei, mai tîrziu el face un al doilea pas afirmînd că o teorie a poeziei este o teorie a vieţii. De fapt, studiul şi folosirea metaforei devin la el modalităţi de verificare a posibilităţilor de cunoaştere prin intermediul limbii.

Ne întoarcem la MacLeish —poet care se aseamănă cu Stevens în mai multe privinţe — pentru a arăta că el foloseşte limba, în *Conchistador* (1932), de exemplu, în aşa fel încît să poată unifica o aglomerare de experienţe, să-l facă pe cititor să participe la o serie de evenimente şi să rămînă cu acelaşi sentiment al haosului. Limba nu este folosită, aşa cum ar fi folosit-o Stevens, pentru a face ordine în acest haos, ci pentru a-l reprezenta cît mai fidel posibil prin mijloace la îndemîna poetului. Două puncte, linioare, puncte de suspensie dau senzaţia unei înaintări de luptă în secţiunile unde nu mai găseşte timp pentru meditaţie sau aşteptare; elementele naturale intră pe rînd în acţiune şi eliziunile par să apară în locuri unde sunetul cuvintelor a fost astupat de cel al elementelor şi oamenilor. Acest exemplu încearcă să sugereze felul în care, la MacLeish, semnificaţia evenimentului, a faptului istoric, îşi impune un model semantic asupra limbajului folosit pentru a-l exprima. Din acest motiv, uneori (în "O eternitate", de pildă) structurile sintactice sînt contorsionate, ne întîlnim cu paralelisme juxtapuse convulsiv şi alte asemenea tipuri de limbaj violentat.

Dar cel care a exploatat aceste procedee în cel mai înalt grad a fost E.E. Cummings. În poezia lui, structurile sintactice sînt identice sau foarte apropiate de cele normale —numai cuvintele individuale îşi pierd "cetăţenia", autorul le forţează să intre în alte funcţii şi să joace roluri pe care nu le-au învăţat niciodată. Relaţiile normale existente în structurile sale lingvistice propun

Scanned with OKEN Scanner

citiri diferite "receptorului" prin referirea la sintaxa tradiţională normală. Modelul lingvistic rămîne, ca un arhetip, în umbră iar poemul comunică la graniţa dintre limbajul normal şi cel absurd, prin intermediul tensiunii create între sintaxă şi sens. Cititorul este iniţiat în condiţiile şi regulile jocului la care ia parte iar cunoaşterea provine din receptarea inedită a adevăraţilor referenţi.

Problema centrală a lui Stevens, pe de altă parte, este cea a realităţii cunoscute prin intermediul limbajului, nu a limbii cunoscute mai întîi pentru ea însăşi şi numai după aceea ca o sumă de referenţi: sau realitatea îi forţează imaginaţia într-o structură de sensuri pe care o comunică prin intermediul limbii, sau imaginaţia se aventurează în lume şi o modelează potrivit propriilor necesităţi prin intermediul aceleiaşi limbi. Aceasta din urmă este arareori deformată, în ambele cazuri, întrucît Stevens este preocupat de model şi de ordine. Realitatea constituind referentul central al poeziei, "precizia literelor precise este o precizie în raport cu structura realităţii"[60].

Principala problemă epistemologică a lui Stevens —problemă specifică modernismului poetic — este reconcilierea dintre subiect şi obiect, dintre spirit şi materie, imaginaţie şi realitate, care —aşa credea el — în epoci anterioare nu existau separat. Imaginaţia creatoare — care este creatoare prin aceea că primeşte impresii, le unifică şi transpune în limbă această unitate — realizează ceea ce lui Stevens îi apărea ca ţel suprem: o identitate a poeziei cu viaţa în interiorul limbii care le leagă. Influenţa este reciprocă:

> Vînt nocturn suflă peste visătorul aplecat
> Deasupra vorbelor ce sînt volubila expresie a vieţii.
> ("Oamenii care cad")[61]

Sau, aşa cum apare într-un eseu, "structura poeziei şi structura realităţii e aceeaşi sau, de fapt,... poezia şi realitatea sînt unul şi acelaşi lucru, sau ar trebui să fie"[62].

Dacă realitatea şi imaginaţia sînt interdependente, pe poziţii de egalitate, atunci, din cînd în cînd, are loc o violentare din exterior, "presiunea evenimentului sau a evenimentelor exterioare asupra conştiinţei pînă la excluderea oricărei forţe contemplative"[63]. Or realitatea care era "latentă" şi "ignorată" la

Scanned with OKEN Scanner

început, a încetat să rămînă indiferentă în perioada victoriană iar acum se revoltă — o revoltă care se dezvoltă în dominare — "Dominarea întunericului", de exemplu. Despuiate de viaţă, imaginile obiectelor exterioare se reflectă în umbrele întunecate care le mimează orice mişcare; şi totuşi, culorile refuză să dispară iar amintirea strigătului păunilor rămîne ca amintire a culorilor lor. Ţipătul lor, atunci cînd devin campioni ai poetului, este un strigăt împotriva întunericului şi a identităţii, împotriva negrului pinilor din jur. Poetul nu poate numi în întuneric, totuşi, el nu are cum controla realitatea:

> Am văzut cum s-a lăsat noaptea,
> .....
> Şi mi-a fost teamă.[64]

"Cel mai sistematic exerciţiu epistemologic"[65] al lui Stevens, după cum descrie Burney "Treisprezece feluri de a privi o mierlă", este aproape o înspăimîntătoare izolare şi identificare a diverselor senzaţii induse de diferite peisaje. Privit de ochiul mierlei — ochiul morţii — poetul este obligat să se contemple şi să-şi proiecteze personalitatea într-un fragment de realitate naturală controlabil. Totuşi, a treia mişcare *haiku* a poeziei ne informează că întregul joc e, de fapt, o pantomimă şi cuvintele pot fi doar umbre ale interacţiunii dramatice dintre imaginile vizuale. Dar presiunea realităţii devine mult "prea reală" şi mierla ajunge, ameninţător, să facă iarăşi parte din vorbitor şi sentimentele lui, numai pentru a-i procura alte "materiale" la care să mediteze. Chiar cînd nu e prezentă ca atare, în peisaj, mierla îşi trimite umbra care să-i domine mintea, (să ne amintim de "Corbul" lui Poe) aşa încît orice posibilă cunoaştere implică mierla, îşi are rădăcinile în realitate. Chiar dacă e în afara privirii — chiar dacă ne menţinem între graniţele limitative ale propriului eu, ale cuvintelor pe care le stăpînim — mierla ne obsedează în tot ceea ce facem; însăşi mişcarea minţii reprezintă scurgerea rîului real, sau zborul mierlei, care este eternă.

Frigul şi întunericul, asociate cu soarele şi albul — ideea inseparabilităţii vieţii şi a morţii în natură, care îşi imprimă ciclurile asupra spiritului sînt reluate într-o altă poezie de acelaşi tip — "Omul de zăpadă". Nu se poate participa la un schimb

Scanned with OKEN Scanner

între realitate şi imaginaţie decît atunci cînd cea de a doua a acceptat deja modelul realităţii:

Trebuie să gîndeşti a iarnă
Ca să priveşti gerul şi crengile
Pinilor acoperiţi cu zăpadă;

Şi să fi fost răcit mult timp
Ca să te uiţi la ienuperii ciuntiţi de gheaţă,
La molizii aspri-n luciul depărtării

Sub soare de ianuarie...[66]

Dacă nu-ţi populezi mintea cu o multitudine de impresii din realitate care să-ţi pregătească imaginaţia pentru al doilea proces — cel al organizării acestor impresii — rămîi un "nimic" care priveşte "nimicul care nu-i acolo şi nimicul care este".[67] Principiul modelator trebuie deci să rămînă realitatea, împodobirea trebuie să provină tot din exterior; orice pictură reprezintă mult mai puţin decît subiectul ei:

Hîrtia e mai albă
Bărbaţii nu au umbre
Femeile au doar o parte. ("Viaţa obişnuită")[68]

Foarte asemănătoare cu "Treisprezece feluri de a privi o mierlă" este "Faţa mării plină de nori", în ale cărei cinci mişcări poetul contemplă exact aceeaşi scenă, care se schimbă de la zi la noapte inducînd schimbări, nu direct în mintea poetului, ci în limba folosită de el, chiar în forma strofelor, după cum observă A. Walton Litz[69]; structura interioară a primei strofe din fiecare secţiune variază între limitele identităţii de schemă ritmică şi cuvinte rimate. Cînd gîndul din urmă al poetului despre "Ciocolată chinezească/ Şi mari umbrele" nu-şi mai găseşte corespondente în mişcările cerului şi ale mării

Nori suverani veneau ciorchine. Scoica

Scanned with OKEN Scanner

Loialei conjuraţii eşuă. Iar vîntul
Verzilor flori se-ntoarse întărind albastrul petecit

În luminoasă-opalescenţă. Apoi marea
Şi cerul se rostogoliră împreună şi din ele
Ieşiră proaspete transfiguraţii de albastru proaspăt.[70]

Mintea este obligată să se adapteze la schimbările realităţii şi într-un alt lung poem — "Trifoiul bufniţei" — unde imaginaţia este redusă aproape la o activitate a subconştientului. Fie ea cruntă sau haotică (cum este la sfîrşit), lumea trebuie acceptată, chiar cu riscul unei eterne identităţi dintre imaginaţie şi întunericul nopţii. Şi din nou, în "Peter Quince la clavecin", sau "Cartea clarului de lună" întîlnim un poet incapabil să reziste presiunilor realităţii sau să facă faţă energiilor ei, căutîndu-şi salvarea în iluziile imaginaţiei.

Dar Stevens nu se poate opri aici: el ştie că numai "o violenţă de interior ne poate proteja de violenţa exterioară. Aceasta este imaginaţia care exercită presiuni împotriva presiunilor realităţii"[71]. El mai ştie că, atunci cînd eşti copil

...este de-ajuns în viaţă
Să spui numai ce vezi. Insă aşteaptă
Pîn' ce vederea trezeşte ochiul dormitînd
Şi reuneşte prezenţa fizică a lucrurilor...
("Feriga roşie")[72]

şi

...numai ignorantul
Ar mai putea să-şi potrivească viaţa cu viaţa
Senzuală, o perlă de soţie, viaţa
Care se schimbă chiar în bronzul hibernal.
("Simţul prestidigitatorului")[73]

Numai frunzele strigă fără să se auto-depăşească, fiindcă le lipseşte "fantezia" necesară transcenderii şi nu pot însemna mai mult

Scanned with OKEN Scanner

Decît sînt în ultima descoperire a aerului, în obiectul
Însuşi, pînă cînd, în cele din urmă, strigătul nu mai
interesează pe nimeni.
("Calea unui amănunt")[74]

Pe poet încep să-l intereseze încă două teorii:

> Una se referă la imaginaţia ca forţă interioară, menită nu atît să distrugă cînd vrea realitatea cît să o folosească. Aceasta rezultă adesea în poezie marginală, subliminală... A doua teorie se referă la imaginaţie ca forţă interioară de a avea asemenea intuiţii ale realităţii încît să-ţi faciliteze existenţa suficientă ca poet chiar în centrul conştiinţei. Aceasta rezultă, sau ar trebui să rezulte în poezie centrală.[75]

Cea dintîi este, probabil, cel mai bine reprezentată într-o poezie ca "Anecdota borcanului". Ca şi prima poezie din primul său volum, "Anecdotă pămîntească", unde dansul pisicii sălbatice organizează mişcările cerbilor în goană, aici relaţia omului cu peisajul nesimbolic este exprimată prin gestul aşezării unui borcan pe vîrful unui munte pentru a impune ordine în sălbăticie. "Imaginaţia este puterea minţii asupra posibilităţilor lucrurilor; dar dacă aceasta constituie o singură caracteristică, ea nu este sursa unei singure valori, ci sursa tot atîtor valori cîte rezidă în posibilităţile obiectelor"[76]; borcanul extrage semnificaţii neaşteptate din peisajul natural —

> Sălbăticia se-nălţă spre el...[77]

Un întreg volum — *Idei de ordine* — cercetează modalităţile în care puterea poeziei poate deveni evidentă, modurile în care îşi pune amprenta asupra realităţii, specificul pe care îl imprimă tuturor celor cu care vine în contact. Cele mai multe poezii din volum comunică nevoia generală de ordine şi simţ al ordinii, dar singura care prezintă o dezvoltare coerentă este "Ideea de ordine la Key West". Ceea ce acei "noi" din poezie aud mai întîi este numai vocea unei fete care cîntă, înşiruind cuvintele melodiei sale la marginea mării. Cele două elemente — cîntecul şi marea — sînt investigate pe rînd, ca entităţi separate; fata era numai "făuritorul cîntecului ce-l cînta", iar marea era "doar un loc pe lîngă care se plimba cîntînd"[78]. Avem aici, în aceste prime

Scanned with OKEN Scanner

mişcări, şi sugestia faptului că ar fi putut fi inspirată de mare, că ceva din esenţa mării e prezent în cîntecul ei; "dar era mai mult decît atît". Vocea ei organiza peisajul marin şi terestru din juru-i, mişcările soarelui şi ale pămîntului, însăşi scurgerea timpului. Aceasta era posibil fiindcă ea era "creator", *poietes*, făuritorul acestei întregi lumi. Este atît de multă ordine în spatele cuvintelor şi a melodiei cîntecului ei încît locutorul simte nevoia consultării unui estetician şi filozof al artei:

> Ramon Fernandez, spune-mi, dacă ştii,
> De ce, cînd cîntul încetă şi ne-am întors
> Către oraş, de ce luminile sticloase,
> Luminile din bărcile-ancorate de pescari acolo,
> Cînd noaptea se lasă, mişcîndu-se prin aer,
> Aveau în stăpînire noaptea şi fragmentau şi marea,
> Fixînd îmblazonate zone, poli de flăcări,
> Rearanjînd şi adîncind şi noaptea fermecînd.[79]

Răspunsul este irevocabil: "frenezia... binecuvîntată... a creatorului de a ordona cuvintele mării". Dar aceasta nu-i totul, deoarece efectul melodiei se simte şi după ce nu mai este auzită; rolul ei a fost numai acela de a ascuţi sensibilitatea perceptivă a ascultătorilor şi de a le intensifica simţul de ordine. Ne amintim obligatoriu de contemplatorul nedecis din "Treisprezece feluri de a privi o mierlă":

> Nu ştiu ce să prefer,
> Frumuseţea inflexiunilor
> Sau frumuseţea inuendo-urilor,
> Mierla fluierînd
> Sau după.[80]

În procesul de transfigurare a vieţii prin puterea imaginaţiei, atît artistul cît şi arta lui se pot identifica cu rezultatul acestei transfigurări — un munte ("Poezia care a luat locul unui munte"), sau o stîncă ("Stînca"). Nu este suficient să "acoperi stînca cu frunze", ci trebuie să şi pătrunzi în ea.

Scanned with OKEN Scanner

Traiectoria completă a unui asemenea proces de posedare este schiţată de Stevens în "Cutare întinsă pe canapea". Femeia "complet anonimă" care se odihneşte pe canapea, o simplă "apariţie", este numită de Stevens "Proiecţia A". Proiecţia B este imaginaţia artistului, cu mîna "suspendată în aer" deasupra proiecţiei A, pe punctul de a-şi folosi talentul, de a-şi pune în aplicare "practica". Primul act de posedare este static, imaginaţia captivează lucrul ca idee, "lucrul imaginat", un "lucru aşa cum este el". Aceasta duce la Proiecţia C, cînd ea devine "jumătate din cel ce a făcut-o":

Pluteşte-n înfruntare,-n fluxul
Dintre obiectul ca idee şi
Ideea ca obiect.[81]

Cele trei proiecţii sînt identificate, în cele din urmă, în interiorul unui "aranjament" unitar, care le conţine pe toate într-un singur întreg: "intenţia" artistului, obiectul intenţionat şi "intenţionatorul". Realitatea nu poate fi controlată prin intermediul imaginaţiei decît dacă ne controlăm pe noi înşine şi sîntem conştienţi, în acelaşi timp, de procesul în care sîntem implicaţi.

"Poezia centrală" a lui Stevens era un concept menit să includă poezia ultimă, poezia în care eul, după ce şi-a recunoscut eşecurile în lupta cu realitatea, le acceptă şi creează o poezie de includere. Nu există dominare de nici o parte, ci numai fuziune: "Orice integrare estetică este o realitate"[82]. Adevărata realitate rămîne încă în afara cuvintelor sale, într-un tăcut limbaj propriu, dar poetul poate realiza unirea lor, ca în "Exerciţiu pentru profesorul X":

Văd o cămilă în minte.
Nu-mi zic în englezeşte
"Iată o cămilă".
Nu vorbesc cu mine însumi.
Dimpotrivă, privesc
Şi o cămilă îmi trece prin minte.[83]

Scanned with OKEN Scanner

Schiţa perfect imagistă din prima strofă a "Poeziilor climatului nostru", "simplitatea totală" a garoafelor într-o cameră, iarna, nu poate exista ca atare fiindcă "tot ar mai rămîne mintea în care nu se odihneşte niciodată"[84]; o minte care încearcă să cuprindă totul, să pătrundă în firele de iarbă, în copaci şi să umple "cele patru colţuri ale nopţii."[85] ("Un iepure ca rege al fantomelor"). Pe de altă parte, în "Nişte prieteni din Pascagoula, "pentru a-şi căpăta întreaga valoare, vederea vulturilor care se "înalţă din cerul dimineţii" trebuie să fie pusă în cuvinte, descrisă cu "voce profundă/ Si în imagini nobile."[86] În mod foarte asemănător, în altă parte, produsul luminii nu este nici idee şi nici cuvînt, ci un palmier cu o pasăre cîntătoare în el şi o briză care îi clatină ramurile ("Despre simpla existenţă").

Unul dintre primele texte "de includere" importante este "Le Monocle de Mon Oncle", o poezie despre limbaj şi iubire şi despre efortul poetului de a le suda şi a depăşi astfel tragedia deteriorării acesteia din urmă odată cu vîrsta. Vechile sentimente ale celor doi parteneri trebuie să fie susţinute prin intermediul aceluiaşi limbaj, cu aceleaşi nume şi simboluri, dar cum acest lucru se dovedeşte imposibil, vorbitorul se vede nevoit să devieze în ironie şi cinism. Căutarea unei noi forme de comunicare, a unei noi imagistici, aluziile evidente la unul din sonetele lui Shakespeare şi comentariile care urmează transformă poezia într-o aventură erotică ce se termină cu descoperirea proiecţiilor potrivite pentru dragostea tînără şi cea a vîrstei de mijloc:

> E-un porumbel albastru, rotindu-se sub cer albastru,
> Cu aripa plecată, de jur împrejur.
> E un porumbel alb, ce cade spre pămînt
> Obosit de zbor.[87]

Iubitul înaintat în vîrstă, nu prea deosebit de privitorul din "Treisprezece feluri de a privi o mierlă" sau de ascultătorii din "Ideea de ordine la Key West", se descoperă acceptînd, în cele din urmă, faptul că nu poate cuprinde experienţa iubirii numai imaginativ la multă vreme după ce a trăit-o.

Scriitor din ce în ce mai filozof (s-ar putea spune şi din ce în ce mai puţin poet) Stevens procedează la o reinterpretare integrală a creaţiei sale ("Trecere spre vară", de exemplu, este un

Scanned with OKEN Scanner

vade mecum pentru "Note la o ficţiune supremă" şi "Esthétique du mal") în termenii unei analize logice mai degrabă decît între limitele unei explorări imaginative. Prinţii din "Credinţele verii" îşi cîntă melodiile ireale la distanţă de obiect, încercînd, în măsura posibilităţilor, să-l "evite" pentru că altfel

> De trei ori eul concentrat cuprinde, de trei ori
> Eul triplu concentrat, după ce a posedat
> Obiectul, îl reţine, în crunta-i cercetare,
> Întîi să-l captiveze, apoi să îl subjuge
> Sau să cedeze subjugării, apoi ca să proclame
> Semnificaţia capturii, această pradă grea,
> Creată-n întregime, văzută-n întregime, găsită-n întregime.[88]

Această pradă grea este "suprema ficţiune", o poezie care cuprinde atît realitatea cît şi metafora pe care o foloseşte în acest scop.

În cele 659 de versuri ale "Notelor la o ficţiune supremă" Stevens încearcă această formulare finală a crezului său estetic. Adînc înrădăcinate în realitate, percepţiile noastre individuale, cunoaşterea şi sentimentele, toate avînd aceeaşi origine, trebuie să ne dezvăluie ficţiunea supremă tocmai în fluxul lucrurilor "aşa cum sînt ele" ("Trebuie să fie abstractă"). Dar cum mutabilitatea face parte din existenţă, rezultînd din mariajul dialectic al contrariilor, poezia însăşi trebuie să se schimbe şi ordinea spre care tinde rezidă tocmai în schimbare; "Trebuie să se schimbe" se sfîrşeşte cu bucuria ultimă a imaginaţiei eliberate în splendorile schimbării, ceea ce ne introduce în secţiunea finală, "Trebuie să ofere plăcere". Ficţiunea supremă trebuie să înceapă şi să se termine în extaz, deoarece este rezultatul plăcerii lucrurilor în ele însele percepute în mod repetat pînă cînd percepţia devine structurată. Canon Aspirin descoperă în cele din urmă realitatea aşa cum este ea şi-şi sărbătoreşte descoperirea. În lupta lui fundamentală cu fapticul, poetul-soldat este şi învins şi învingător iar sărbătorirea se manifestă în cîntec.

Pentru a putea transfigura realitatea în artă sau pentru a o putea descoperi transfigurată, trebuie să ştii să vezi, mai întîi, în

Scanned with OKEN Scanner

propria ei lumină, realitatea. Această posibilitate a unei supreme ficţiuni, conţinînd realul şi imaginarul, întregul edificiu al vieţii şi artei lui Stevens, este luată în considerare în "Unui bătrîn filozof la Roma" (1952). George Santayana, "trăind în două lumi", —cea a Romei adevărate şi a Romei imaginare (întreaga sa operă) —care sînt, de fapt, "asemănătoare în creaţia minţii", este Stevens însuşi încercînd să domine totul:

> Întreaga grandoare a unui întreg edificiu,
> Aleasă de către un inchizitor al structurilor
> Pentru el însuşi. Se opreşte-n prag,
> Ca şi cînd planul tuturor cuvintelor sale şi-ar găsi cadru
> Şi formă în gîndirea-n care se realizează.[89]

NOTE

1. Carl Sandburg, *The Complete Poems*, ediţie revăzută şi adăugită, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1970, p.86.
2. *ibid.*, p. 87.
3. *ibid.*, p. 167.
4. vezi Allen Tate, *Essays of Four Decades*, pp.29, 31.
5. *ibid.*, p.215.
6. Sandburg, *The Complete Poems*, p. 76.
7. *ibid.*, p. 699.
8. *ibid.*, p. 33.
9. *ibid.*, p. 67.
10. *ibid.*, p. 56.
11. *The Collected Poems of Archibald MacLeish*, Boston 1962, p. 209.
12. *ibid.*, p. 40.
13. *ibid.*, p. 143.
14. *ibid.*, p. 102.
15. Warren Bush (ed.), *The Dialogues of Archibald MacLeish and Mark van Dorren*, New York, 1964, p. 23.
16. ibid., p. 27.
17. MacLeish, *The Collected Poems*, p.115.
18. *ibid.*, p. 141.
19. *ibid.*, p. 179.
20. *ibid.*, p. 184.

Scanned with OKEN Scanner

21. Tate, *Essays of Four Decades*, p. 216.
22. *The Complete Poems of Robert Frost*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1964, p. 230.
23. *ibid.*, p. 80.
24. *ibid.*, pp. 182-183.
25. *ibid.*, pp. 258-259.
26. *ibid.*, p. 249.
27. *ibid.*, p. 327.
28. Tate, *Essays of Four Deacdes*, p. 216.
29. *ibid.*, p. 215.
30. Samuel French Morse (ed.), *Poems by Wallace Stevens*, Vintage Bocks, New York, Random House, 1959, p. 50.
31. *ibid.*, p. 148.
32. *ibid.*, p. 149.
33. *ibid.*, p. 150.
34. *ibid.*, p. 140.
35. *ibid.*, p. 141.
36. *ibid.*, p. 37.
37. *ibid.*, p. 38.
38. *ibid.*, p. 41.
39. *ibid.*, p. 168.
40. *ibid.*, p. 169.
41. A. Walton Litz, *Introspective Voyager: The Poetic Development of Wallace Stevens*, Oxford University Press, New York, 1972, p. 232.
42. *Poems by Wallace Stevens*, p. 74.
43. William Burney, *Wallace Stevens*, Twayne Publishers, Inc., New York, 1968, p.85.
44. *Poems by Wallace Stevens*, pp. 83-84.
45. *ibid.*, p. 89.
46. Wallace Stevens, *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*, Vintage Books, Random House, New York, 1951, p. 33.
47. *ibid.*, p. 65.
48. *Poems by Wallace Stevens*, p. 15.
49. W.K. Wimsatt, *The Verbal Icon*, p. 128.
50. Stevens, *The Necessary Angel*, p. 78.
51. *ibid.*, p. 80.
52. *Poems by Wallace Stevens*, p. 93.
53. Stevens, *The Necessary Angel*, p. 32.
54. *Poems by Wallace Stevens*, pp. 8, 9.
55. *ibid.*, p. 10.
56. *ibid.*, p. 109.

Scanned with OKEN Scanner

57. *ibid.*, p. 136.
58. *ibid.*, p. 122.
59. MacLeish, *The Collected Poems*, pp. 181-182.
60. Stevens, *The Necessary Angel*, p. 71.
61. *Poems by Wallace Stevens*, p. 73.
62. Stevens, *The Necessary Angel*, p. 81.
63. *ibid.*, p. 20.
64. *Poems by Wallace Stevens*, p. 11.
65. Burney, p. 32.
66. *Poems by Wallace Stevens*, p. 23.
67. *ibid.*, p. 23.
68. *ibid.*, p. 99.
69. vezi Litz, p. 148.
70. *Poems by Wallace Stevens*, p. 53.
71. Stevens, *The Necessary Angel*, p. 36.
72. *Poems by Wallace Stevens*, p. 129.
73. *ibid.*, p. 99.
74. *ibid.*, p. 157.
75. Stevens, *The Necessary Angel*, p. 115.
76. *ibid.*, p. 136.
77. *Poems by Wallace Stevens*, p. 21.
78. *ibid.*, p. 55.
79. *ibid.*, pp. 55-56.
80. *ibid.*, p. 12.
81. *ibid.*, p. 114.
82. Stevens, *The Necessary Angel*, p. 95.
83. *Poems by Wallace Stevens*, p. 31.
84. *ibid.*, p. 94.
85. *ibid.*, p. 91.
86. *ibid.*, p. 68.
87. *ibid.*, p. 20.
88. *ibid.*, p. 134.
89. *ibid.*, p. 161.

Scanned with OKEN Scanner

ÎNCHEIERE

Această încercare constituie prima parte a analizei conştiinţei de sine crescînde a poeziei americane a secolului nostru. Poeţii au fost întotdeauna astfel, dar nu în mod declarat; nu toţi au scris critică menită să le completeze, extindă sau pur şi simplu să le însoţească activitatea imaginativă ca atare şi niciodată nu s-a scris atît de multă critică de către poeţi ca în perioada la care ne referim. Studiul de faţă reprezintă un început modest, întrucît explorarea completă a relaţiei critică-poezie în opera aceloraşi scriitori va trebui să-i includă şi pe William Carlos Williams, Babette Deutsch, Louise Bogan, Yvor Winters, Kenneth Rexroth, Theodore Roethke, Wystan Hugh Auden, Josephine Miles, Delmore Schwartz, Karl Shapiro, Robert Lewell, Randall Jarrell, Howard Nemerov, Daniel Hoffman, Charles Olson şi James Dickey, ca să-i numim numai pe cei mai cunoscuţi dintre ei. A trebuit să ne limităm selecţia la primii şi cei mai reprezentativi autori şi care ilustrează toate tipurile de interconexiuni pe care le-am putut stabili. Mai mult, în aproape toate cazurile alese, opera scriitorilor respectivi este mai mult sau mai puţin încheiată şi numeroase studii critice au relevat deja cele mai importante aspecte ale dezvoltării lor: o poezie cu o înaltă, uneori exagerată conştiinţă de sine, şlefuită de "artizani" care dispun de teorii personale definitive în privinţa poeziei, care şi-au construit solide poziţii critice.

Scanned with OKEN Scanner

Ipoteza de bază de la care am pornit în alegerea şi abordarea subiectului e aceea că în actul creaţiei, fiind cu totul responsabil, poetul poate lucra potrivit unui plan, că îşi poate programa efectele şi manipula, în mod deliberat, imaginaţia cititorului, fără a distruge, în mod necesar sau în toate cazurile, frumuseţea poeziilor sale — plăcerea receptării; şi că această premeditare poate fi descoperită prin studierea celorlalte opere ale poetului respectiv, în primul rînd a celor teoretice. Concepte cu privire la procesul de creaţie cum sînt "capacitatea negativă" a lui Keats (posibilitatea de a te menţine în incertitudini, mistere şi dubii, fără a încerca să apelezi la valoarea faptei sau a raţiunii) sau "izbucnirea spontană de sentimente puternice" a lui Wordsworth, din care inteligenţa ordonatoare este exclusă, oricît de tentante ar putea părea şi oricît de glorioasă le-ar fi fost cariera în literatura de limbă engleză, nu mai pot fi acceptate.

Abordarea noastră ar putea fi numită, dintr-un punct de vedere, retorică, deoarece are în vedere toţi cei trei factori ai procesului de comunicare artistică: autor, operă, cititor. Atribuim semnificaţii poeziei în acest context mai larg, în mod semnificativ diferit de concentrarea exclusivă, aproape absurdă, asupra "obiectului" sau de insuficient argumentata critică biografică; dacă este şi biografică, totuşi, critica noastră poate fi definită astfel numai în termenii "orizonturilor" lui Hirsch (care îl dezvoltă pe Husserl) care includ preocupările intelectuale şi morale ale scriitorului în explicarea poeziei; cînd este "afectivă" ea vine doar să dovedească faptul că "răspunsul" este controlabil şi controlat, că este acel, sau îl aproximează pe cel intenţionat de autor; cînd este eclectică sau pluralistă, critica practicată aici poate fi astfel caracterizată, în mod paradoxal, în virtutea limitelor ei, fiindcă — o ştim prea bine — nici un fel de atitudine critică nu poate epuiza posibilităţile unei poezii bune şi cu cît găsim mai multe căi spre centrul ei de semnificaţii, cu atît mai bine. Substanţa unei poezii nu poate exista pur şi simplu fiindcă ea este poezie, ci fiindcă a fost organizată de un creator cu scopul principal de a ajunge la un public.

De aceea, probabil, în cazul poeţilor-critici trataţi aici, nu mai există riscul de a descoperi ironii, ambiguităţi, paradoxuri sau orice alt tip de strategie poetică acolo unde nu ar putea fi motivate în întregime; un Elder Olson nu l-ar mai putea acuza pe un William Empson că a găsit o ambiguitate, de pildă, numai fiindcă ea era menţionată în dicţionar sub cuvîntul sau expresia respectivă. Lecturile noastre sînt "citiri" ale autorilor făcute de un public care le cunoaşte intenţiile exprimate.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

I

Eliot, T.S., *The Cocktail Party*, Faber and Faber, Londra, 1950
— *The Confidential Clerk*, Faber and Faber, Londra, 1954
— *The Elder Statesman*, Faber and Faber, Londra, 1959
— *Elizabethan Essays*, Haskell House, New York, 1964
— *Eseuri*, traducere în limba română de Petru Creţia, cu o prefaţă de Ştefan Stoenescu, Editura Univers, Bucureşti, 1974
— *The Family Reunion*, Faber and Faber, Londra, 1967
— *Murder in the Cathedral*, Faber and Faber Limited, Londra, 1968
— *Notes towards the Definition of Culture*, Faber and Faber Limited, Londra, 1962
— *On Poetry and Poets*, Faber and Faber Limited, Londra, 1961
— *The Sacred Wood, Essays on Poetry and Criticism*, Methuen & Co., Ltd., Londra, 1972
— *Selected Poems*, Faber and Faber Limited, Londra, 1967
Frost, Robert, *The Complete Poems*, Holt, Rinehart and Winston, New York, Chicago, San Francisco, 1964
MacLeish, Archibald, *Collected Poems*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1962
Pound, Erza, *The Cantos*, New Directions, New York, 1970

Scanned with OKEN Scanner

— *Guide to Kulchur*, Faber and Faber, Londra, 1938
— *Literary Essays*, editate şi cu introducere de T.S.Eliot, New Directions, New York, 1968
— *Personae. The Collected Shorter Poems*, New Directions, New York, 1971
— *The Spirit of Romance*, Dent, London, 1910
Ransom, John Crowe, *The New Criticism*, New Directions, Norfolk, Conn., 1941
— *Poems and Essays*, Vintage Books, Random House, New York, 1955
— *The World's Body*, Charles Scribner's Sons, New York, 1938
Sandburg, Carl, *The Complete Poems*, ediţie revăzută şi adăugită, Harcourt, Brace, Jovanovich, New York, 1970
Stevens, Wallace, *Lumea ca meditaţie*, traducere de Constantin Abăluţă şi Ştefan Stoenescu, Editura Univers, Bucureşti, 1970
— *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*, Vintage Books, Random House, New York, 1951
— *Poems*, selecţie şi introducere de Samuel French Morse, Vintage Books, Random House, New York, 1959
Tate, Allen, *Essays of Four Decades*, The Swallow Press, Inc., Chicago, 1968
— *The Swimmers and Other Selected Poems*, Charles Scribner's Sons, New York, 1971
Warren, Robert Penn (în colaborare cu Cleanth Brooks şi John Thibaut Purser), *An Approach to Literature*, ediţia a patra, Meredith Publishing Company, New York, 1964
— *Brother to Dragons: A Tale in Verse and Voices*, Random House, New York, 1957
— *Selected Essays*, Vintage Books, Random House, New York, 1958
— *Selected Poems: New and Old, 1923-1966*, Random House, New York, 1966
—(în colaborare cu Cleanth Brooks) *Understanding Poetry*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1960

Scanned with OKEN Scanner

ANEXĂ

Adăugăm aici o parte din poeziile analizate (acolo unde dimensiunile au permis-o) a căror prezenţă în original am socotit-o necesară fie din cauza numeroaselor referiri specifice la ele, fie datorită traducerii lor integrale sau parţiale, "traducere" care nu ajută decît în mică măsură comentariul, conceput şi redactat, într-o primă versiune, în limba engleză.

T.S.Eliot

GERONTION

Thou hast nor youth nor age
But as it were an after dinner sleep
Dreaming of both.

Here I am, an old man in a dry month,
Being read to by a boy, waiting for rain.
I was neither at the hot gates
Nor fought in the warm rain
Nor knee deep in the salt marsh, heaving a cutlass,
Bitten by flies, fought.
My house is a decayed house,
And the Jew squats on the window sill, the owner,

Scanned with OKEN Scanner

Spawned in some estaminet of Antwerp,
Blistered in Brussels, patched and peeled in London.
The goat coughs at night in the field overhead;
Rocks, moss, stonecrop, iron, merds,
The woman keeps the kitchen, makes the tea,
Sneezes at evening, poking the peevish gutter.
I an old man,
A dull head among windy spaces.

Signs are taken for wonders, "We could see a sign!"
The word within a word, unable to speak a word,
Swaddled with darkness. In the juvescence of the year
Came Christ the tiger

In depraved May, dogwood and chestnut, flowering judas,
To be eaten, to be divided, to be drunk
Among whispers; by Mr. Silvero
With caressing hands, at Limoges
Who walked all night in the next room;
By Hakagawa, bowing among Titians;
By Madame de Tornquist, in the dark room
Shifting the candles; Fraülein von Kulp
Who turned in the hall, one hand on the door. Vacant shuttle
Weave the wind. I have no ghosts,
An old man in a draughty house
Under a windy knob.

After such knowledge, what forgiveness? Think now
History has many cunning passages, contrived corridors
And issues, deceives with whispering ambitions,
Guides us by vanities. Think now
She gives when our attention is distracted
And what she gives, gives with such supple confusions
That the giving famishes the craving. Gives too late

Scanned with OKEN Scanner

What's not believed in, or if still believed,
In memory only, reconsidered passion. Gives too soon
Into weak hands, what's thought can be dispensed with
Till the refusal propagates a fear. Think
Neither fear nor courage saves us. Unnatural vices
Are fathered by our heroism. Virtues
Are forced upon us by our impudent crimes.
These tears are shaken from the wrath-bearing tree.

The tiger springs in the new year. Us he devours. Think
at last
We have not reached conclusion, when I
Stiffen in a rented house. Think at last
I have not made this show purposelessly
And it is not by any concitation
Of the backward devils.

I would meet you upon this honestly.
I that was near your heart was removed therefrom
To lose beauty in terror, terror in inquisition.
I have lost my passion: why should I need to keep it
Since what is kept must be adulterated?
I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch:
How shall I use them for your closer contact?

These with a thousand small deliberations
Protract the profit of their chilled delirium,
Excite the membrane, when the sense has cooled,
With pungent sauces, multiply variety
In a wilderness of mirrors. What will the spider do,
Suspend its operations, will the weevil
Delay? De Bailhache, Fresca, Mrs. Cammel, whirled
Beyond the circuit of the shuddering Bear
In fractured atoms. Gull against the wind, in the windy
straits
Of Belle Isle, or running the Horn,

Scanned with OKEN Scanner

White feathers in the snow, The Gulf claims,
And an old man driven by the Trades
To a sleepy corner.
Tenants of the house,
Thoughts of a dry brain in a dry season.

T.E.Hulme

AUTUMN

A touch of cold in the autumn night —
I walked abroad,
And saw the ruddy moon lean over a hedge
Like a red-faced fanner.
I did not stop to speak, but nodded,
And round about were wistful stars
With white faces like town childern.

Ezra Pound

IN A STATION OF THE METRO

The apparition of these faces in the crowd
Petals on a wet black bough.

John Crowe Ransom

WINTER REMEMBERED

Two evils, monstrous either one apart,
Possessed me, and were long and loath at going:
A cry of Absence, Absence in the heart,
And in the wood the furious winter blowing.

Think not, when fire was bright upon my bricks,
And past the tight boards hardly a wind could enter,
I glowed like them, the simple bruning sticks,

Scanned with OKEN Scanner

Far from my cause, my proper heat and center.

Better to walk forth in the frozen air
And wash my wound in the snows; that would be healing;
Because my heart would throb less painful there,
Being caked with cold, and past the smart of feeling.

And where I walked, the murderous winter blast
Would have this body bowed, these eyeballs streaming,
And though I think this heart's blood froze not fast
It ran too small to spare one drop for dreaming.

Dear love, these fingers that had known your touch,
And tied our separate forces first together,
Were ten poor idiot fingers not worth much,
Ten frozen parsnips hanging in the weather.

PAINTED HEAD

By dark severance the apparition head
Smiles from the air a capital on no
Column or a Platonic perhaps head
On a canvas sky depending from nothing;

Stirs up an old illusion of grandeur
By tickling the instinct of heads to be
Absolute and to try decapitation
And to play truant from the body bush;

But too happy and beautiful for those sorts
Of head (home-keeping heads are happiest)
Discovers maybe thirty unwidowed years
Of not dishonoring the faithful stem;

Is nameless and has authored for the evil
Historian head-hunters neither book

Scanned with OKEN Scanner

Nor state and is therefore distinct from tart
Heads with crowns and guilty gallery heads;

So that the extravagant device of art
Unhousing by abstraction this once head
Was capital irony by a loving hand
That knew the no treason of a head like this;

Makes repetance in an unlovely head
For having vinegarly traduced the flesh
Till, the hurt flesh recusing, the hard egg
Is shrunken to its own deathlike surface;

And an image thus. The body bears the head
(So hardly one they terribly are two)
Feed and obeys and unto please what end?
Not to the glory of tyrant head but to

The increase of body. Beauty is of body.
The flesh contouring shallowly on a head
Is a rock garden needing body's love
And best bodiness to colorify

The big blue birds sitting and seashell flats
And caves, and on the iron acropolis
To spread the hycinthine hair and rear
The olive garden for the nightingales.

BELLS FOR JOHN WHITESIDE'S *DAUGHTER*

There was such speed in her little body,
And such lightness in her footfall,
It is no wonder her brown study
Astonishes us all.

Scanned with OKEN Scanner

Her wars were bruited in our high window.
We looked among orchard trees and beyond
Where she took arms against her shadow,
Or harried unto the pond

The lazy geese, like a snow cloud
Dripping their snow on the green grass,
Tricking and stopping, sleepy and proud,
Who cried in goose, Alas,

For the tireless heart within the little
Lady with rod that made them rise
From their noon apple-dreams and scuttle
Goose-fashion under the skies!

But now go the bells, and we are ready,
In one house we are sternly stopped
To say we are vexed at her brown study,
Lying so primly propped.

GOOD SHIPS

Fleet ships encoutering on the high seas
Who speak, and then unto the vast diverge,
These hailed each other, poised on the loud surge
Of one of Mrs. Grundy's Tuesday teas,
Nor trimmed one sail to baffle the driving breeze.
A macaroon absorbed all her emotion;
His hue was ashy but an effect of ocean;
They exchanged the nautical technicalities.

It was only a nothing or so, and thus they parted.
Away they sailed, most certainly bound for port,
So seaworthy one felt they could not sink;
Still there was a tremor shook them, I should think,
Beautiful timbers fit for storm and sport

Scanned with OKEN Scanner

And unto miserly merchant hulks converted.

MASTER'S *IN THE GARDEN AGAIN*

To the memory of Thomas Hardy

I

Evening comes early, and soon discovers
Exchange between two conjugate lovers.
"Conrad! dear man, surprise! aren't you bold
To be sitting so late in your sodden garden?"
"Woman! instrusion! does this promise well?
I'm nursing my knees, they are not very cold.
Have you known the fall of a year when it fell?
Indeed it's a garden, but if you will pardon
The health of a garden is somebody's burden."
"Conrad, your feet are dripping in muck,
The neuralgia will settle in your own neck,
And whose health is it that catches an asthma?
Come in from foul weather for pity's sake!"
He is gentle but firm. "Concede my dear,
I'm warden of garden, and mind its miasma.
If my loony is lonely her house is up there,
Go and wait! If you don't I'll go jump in the lake."

II

And the master's back is not uncurved
Nor the autumn's blow for an instant swerved.

Autumn days in our section
Are the most used-up thing on earth
(Or in the waters under the earth)
Having no more color nor predilection
Than a man's face as weathered as straw
By summer's flare and autumn's flaw,
Or cornstalks too wet for the fire,
Or rain of leaves that writhe in the mire.

Scanned with OKEN Scanner

The leaves are all dead. There is no defection.

III

By the breath of the Power the dark skies lower,
By the bite of its frost the children were lost
Who hurt no one where they show in the sun,
But the valiant heart knows a better part
Than to do with an "O did it lay them low,
But we are a poor sinner just going to dinner."

See the tell-tale art of the champion heart.

Here's temple and brow which frown like the law,
If the arm lies low, yet the rage looks high.
The accusing eye is a fierce round,
The offence was raw, says the stubborn jaw,
We'll raise a big row and heave a hard blow,
And let's do it now!

A pantomime blow, if it damned him to do,
A yell mumming too. But it's gay garden now,
Play sweeter than pray, that the darkened be gay.
Here is a man who has done what he can,
Now he will defer to the house and to her.

Allen Tate

MR. POPE

When Alexander Pope strolled in the city
Strict was the glint of pearl and gold sedans.
Ladies leaned out more out or fear than pity
For Pope's tight back was rather a goat's than man's.

Often one thinks the urn should have more bones
Than skeletons provide for speedy dust,

Scanned with OKEN Scanner

The urn gets hollow, cobwebs brittle as stones
Weave to the funeral shell a frivolous rust.

And he who dribbled couplets like a snake
Coiled to a lithe precision in the sun
Is missing. The jar is empty; you may break
It only to find that Mr. Pope is gone.

What requisitions of a verity
Prompted the wit and rage between his teeth
One cannot say. Around a crooked tree
A moral climbs whose name should be a wreath.

ODE TO THE CONFEDERATE DEAD

Row after row with strict impunity
The headstones yield their names to the element,
The wind whirrs without recollection;
In the riven troughs the splayed leaves
Pile up, of nature the causal sacrament
To the seasonal eternity of death;
Then driven by the fierce scrutiny
Of heaven to their election in the vast breath,
They slough the rumour of mortality.

Autumn is desolation in the plot
Of a thousand acres where these memories grow
From the inexhaustible bodies that are not
Dead, but feed the grass row after rich row.
Think of the autumns that have come and gone! —
Ambitious November with the humors of the year,
With a particular zeal for every slab,
Staining the uncomfortable angels that rot
On the slabs, a wing chipped here, an arm there:
The brute curiosity of an angel's stare

Scanned with OKEN Scanner

Turns you, like them, to stone,
Transforms the heaving air
Till plunged to a heavier world below
You shift your sea-space blindly
Heaving, turning like the blind crab.

Dazed by the wind, only the wind
The leaves flying, plunge

You know who have waited by the wall
The twilight certainty of an animal,
Those midnight restitutions of the blood
You know —the immitigable pines, the smoky frieze
Of the sky, the sudden call: you know the rage,
The cold pool left by the mounting flood,
Of muted Zeno and Parmenides.
You who have waited for the angry resolution
Of those desires that should be yours tomorrow,
You know the unimportant shrift of death
And praise the vision
And praise the arrogant circumstance
Of those who fall
Rank upon rank, hurried beyond decision —
Here by the sagging gate, stopped by the wall.

Seeing, seeing only the leaves
Flying, plunge and expire

Turn your eyes to the immoderate past,
Turn to the inscrutable infantry rising
Demons out of the earth — they will not last.
Stonewall, Stonewall, and the sunken fields of hemp,
Shiloh, Antietam, Malvern Hill, Bull Run.
Lost in that orient of the thick-and-fast
You will curse the setting sun.

Scanned with OKEN Scanner

Cursing only the leaves crying
Like an old man in a storm

You hear the shout, the crazy hemlocks point
With troubled fingers to the silence which
Smothers you, a mummy, in time.
The hound bitch
Toothless and dying, in a musty cellar
Hears the wind only.

Now that the salt of their blood
Stiffens the saltier oblivion of the sea,
Seals the malignant purity of the flood,
What shall we who count our days and bow
Our heads with commemorial woe
In the ribboned coats of grim felicity,
What shall we say of the bones, unclean,
Whose verdurous anonimity will grow?
The ragged arms, the ragged heads and eyes
Lost in these acres of the insane green?
The gray lean spiders come, they come and go;
In a tangle of willows without light
The singular screech-owl's tight
Invisible lyric seeds the mind
With the furious murmur of their chivalry.

We shall say only the leaves
Flying, plunge and expire

We shall say only the leaves whispering
In the improbable mist of nightfall
That flies on multiple wing;
Night is the beginning and the end
And in between the ends of distraction
Waits mute speculation, the patient curse
That stones the eyes, or like the jaguar leaps
For his own image in a jungle pool, his victim.

Scanned with OKEN Scanner

What shall we say who have knowledge
Carried to the heart? Shall we take the act
To the grave? Shall we, more hopeful, set up the grave
In the house? The ravenous grave?

Leave now
The shut gate and the decomposing wall;
The gentle serpent, green in the mulberry bush,
Riots with his tongue through the hush —
Sentinel of the grave who counts us all!

Robert Penn Warren

EIDOLON

All night, in May, dogs barked in the hollow woods;
Hoarse, from secret huddles of no light,
By moonlit bole, hoarse, the dogs gave tongue.
In May, by moon, no moon, thus: I remember
Of their far clamor, the throaty infatuate timber.

The boy, all night, lay in the black room,
Tick-straw, all night, harsh to the bare side.
Staring, he heard; the clotted dark swam slow.
Far off, by wind, no wind, an appeasable riot
Provoked, resurgent, the bosom's nocturnal disquiet.

What hungers kept the house? under the rooftree
The boy; the man, clod-heavy, hard hand uncurled;
The old man, eyes wide, spittle on his beard.
In dark was crushed the May-apple: plunging, the rangers
Of dark remotelier belled their unhouseled angers.

Scanned with OKEN Scanner

Dogs quartered the black woods: blood black on
May-apple at dawn, old beech-husk. And trails are lost
By rock, in ferns lost, by pools unlit.
I heard the hunt. Who saw, in darkness, how fled
The white eidolon from the fanged commotion rude?

KNOCKETY-KNOCKETY-KNOCK

And Ma's deader than mackerel
And Pa pickled as pickerel,
And oh! knockety-knockety-knock,
God's red eyes glare
From sockets of dark air —

Carl Sandburg

FOG

The fog comes
on little cat feet.

It sits looking
over harbour and city
on silent haunches
and then moves on.

Archibald MacLeish

ARS POETICA

A poem should be palpable and mute
As a globed fruit,

Scanned with OKEN Scanner

Dumb
As old medalions to the thumb,

Silent as the sleeve-worn stone
Of casement ledges where the moss has grown —

A poem should be wordless
As the flight of birds.

Leaving, as the moon releases
Twig by twig the night-entagled trees,

Leaving, as the moon behind the winter leaves,
Memory by memory the mind —

A poem should be montionless in time
As the moon climbs.

A poem should be equal to:
Not true.

For all the history of grief
An empty doorway and a maple leaf.

For love
The leaning grasses and two lights above the sea —

A poem should not mean
But be.

Wallace Stevens

THE IDEA OF ORDER AT KEY WEST

She sang beyond the genius of the sea.

Scanned with OKEN Scanner

The water never formed to mind or voice,
Like a body wholly body, fluttering
Its empty sleeves; and yet its mimic motion
Made constant cry, caused constantly a cry,
That was not ours although we understood,
Inhuman, of the veritable ocean.

The sea was not a mask, No more was she.
The song and water were not medleyed sound
Even if what she sang was what she heard,
Since what she sang was uttered word by word.
It may be that in all her phrases stirred
The grinding water and the gasping wind;
But it was she and not the sea we heard.

For she was the maker of the song she sang.
The ever-hooded, tragic-gestured sea
Was merely a place by which she walked to sing.
Whose spirit is this? we said, because we knew
It was the spirit that we sought and knew
That we should ask this often as she sang.

If it was only the dark voice of the sea
That rose, or even colored by many waves;
If it was only the outer voice of sky
And cloud, of the sunken coral water-walled,
However clear, it would have been deep air,
The heaving speech of air, a summer sound
Repeated in a summer without end
And sound alone. But it was more than that,
More even than her voice, and ours, among
The meaningless plungings of water and the wind,
Theatrical distances, bronze shadows heaped
On high horizons, mountainous atmospheres
Of sky and sea.

Scanned with OKEN Scanner

It was her voice that made
The sky acutest at its vanishing.
She measured to the hour its solitude.
She was the single artificer of this world
In which she sang. And when she sang, the sea,
Whatever self it had, became the self
That was her song, for she was the marker. Then we,
As we beheld her striding there alone,
Knew that there never was a world for her
Except the one she sang and, singing, made.

Ramon Fernandez, tell me, if you know,
Why, when the singing ended and we turned
Toward the town, tell why the glassy lights,
The lights in the fishing boats at anchor there,
As the night descended, tilting in the air,
Mastered the night and portioned out the sea,
Fixing emblazoned zones and fiery poles,
Arranging, deepening, enchanting night.

Oh! Blessed rage for order, pale Ramon,
The maker's rage to order words of the sea,
Words of the fragrant portals, dimly starred,
And of ourselves and of our origins,
In ghostlier demarcations, keener sounds.

THIRTEEN WAYS OF LOOKING AT A BLACKBIRD

I

Among twenty snowy mountains,
The only moving thing
Was the eye of the blackbird.

II

I was of three minds,
Like a tree

Scanned with OKEN Scanner

In which there are three blackbirds.
The blackbird whirled in the autumn winds.
It was a small part of the pantomime.

IV

A man and a woman
Are one.
A man and a woman and a blackbird
Are one.

V

I do not know which to prefer,
The beauty of inflections,
Or the beauty of innuendoes,
The blackbird whistling
Or just after.

VI

Icicles filled the long window
With barbaric glass.
The shadow of the blackbird
Crossed it, to and fro.
The mood
Traced in the shadow
An indecipherable cause.

VII

O thin men of Haddam,
Why do you imagine golden birds?
Do you not see how the blackbird
Walks around the feet
Of the women about you?

VIII

I know noble accents
And lucid, inescapable rhythms;

Scanned with OKEN Scanner

But I know, too,
That the blackbird is involved
In what I know.

IX

When the blackbird flew out of sight,
It marked the edge
Of one of many circles.

X

At the sight of blackbirds
Flying in a green light,
Even the bawds of euphony
Would cry out sharply.

XI

He rode over Connecticut
In a glass coach.
Once, a fear pierced him,
In that he mistook
The shadow of his equipage
For blackbirds.

XII

The river is moving.
The blackbird must be flying.

XIII

It was evening all afternoon.
It was snowing
And it was going to snow.
The blackbird sat
In the cedar limbs.

Scanned with OKEN Scanner

THE SNOW MAN

One must have a mind of winter
To regard the frost and the boughs
Of the pine-trees crusted with snow;

And have been cold a long time
To behold the junipers shagged with ice,
The spruces rough in the distant glitter
Of the January sun; and not to think
Of any misery in the sound of the wind,
In the sound of a few leaves,

Which is the sound of the land
Full of the same wind
That is blowing in the same bare place

For the listener, who listens in the snow,
And, nothing himself, beholds
Nothing that is not there and the nothing that is.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

I. CRITICA, CRITICI ŞI POEŢI 5

II. CRITICA, PRODUS AUXILIAR AL ATELIERULUI DE CREAŢIE 15
1. T.S. Eliot 15
2. Ezra Pound 45

III. ILUSTRAREA PROPRIILOR CONCEPTE CRITICE 72
1. Preliminarii 72
2. J.C. Ransom 74
3. Allen Tate 93
4. R.P. Warren 108

IV. NECESARE IDEI DE ORDINE 132
1. Poetici şi poezie 132
2. Exerciţii epistemologice 151

V. ÎNCHEIERE 164

VI. BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ 166

VII. ANEXĂ 174

Scanned with OKEN Scanner

ISBN 973-9149-27-8

Poezia modernă este dublată, în foarte multe cazuri, de reflecţia asupra actului de creaţie, a destinului poeziei şi a poetului, a funcţiei lor culturale. Această complementaritate ajunge să fie aproape obligatorie în cazul poeţilor americani ai secolului nostru, ca rezultat al «convingerii moderne că activitatea poetică e o aventură a spiritului operator, care fiind în acelaşi timp propriul său spectator, îşi potenţează înalta tensiune poetică prin meditaţia asupra activităţii sale», după cum spune T. S. Elliot.

ŞTEFAN AVĂDANEI

Lei 4010

Scanned with OKEN Scanner